SCENEN
EURIPIDEISCHER TRAGÖDIEN
IN
GRIECHISCHEN VASENGEMÄLDEN.

ARCHÄOLOGISCHE BEITRÄGE
ZUR GESCHICHTE DES GRIECHISCHEN DRAMAS.

Von

(Karl)
Dr. JULIUS VOGEL.

LEIPZIG,
VERLAG VON VEIT & COMP.
1886.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

JOHANNES OVERBECK

IN DANKBARER VEREHRUNG

GEWIDMET.

Inhalt.

EINLEITUNG.

Die weitverbreitete Ansicht, daß der Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei vorzugsweise in einer ausgedehnten Berücksichtigung der euripideischen und nacheuripideischen Tragödie zum Ausdruck komme, legte den Gedanken nahe, in einer zusammenhängenden Darstellung diesen Einfluß näher zu verfolgen und zunächst unter allgemeinen Gesichtspunkten, sodann mit Rücksicht auf die Tragödien des Euripides zu untersuchen. Nachdem schon vor längerer Zeit die Vasengemälde der verschiedenen Stilgattungen in ihrem Verhältnisse zu den Gedichten des epischen Kyklos im Zusammenhange untersucht worden waren, schien es eine dankenswerthe Aufgabe zu sein, eine ähnliche Zusammenstellung auch für die vom attischen Drama abhängigen Vasenbilder vorzunehmen. Die Gründe, welche für eine Separatuntersuchung der Vasengemälde in Bezug auf die Tragödie des Euripides maßgebend waren, liegen einerseits in dem Charakter, der dem euripideischen Drama im Allgemeinen zu eigen ist, andererseits in dem gewaltigen Einflusse, den Euripides auf seine Nachfolger wie insbesondere auf die Werke der bildenden Kunst ausgeübt hat.

Der Character der vorliegenden Arbeit ist wie bei allen derartigen Untersuchungen, die das wechselseitige Verhältnis von Bild und Lied zum Gegenstande haben, ein doppelartiger: ein kunstgeschichtlicher und ein litterarhistorischer. Es gilt einmal die Vasengemälde als Producte der Kunst anzusehen und aus ihnen heraus die Interpretation zu entwickeln, andererseits die gewonnene Erklärung mit den Scenen der einzelnen Tragödien, oder wenn, was in den meisten Fällen gilt, die dramatischen Vorbilder selbst verloren gegangen sind, jene Erklärung mit den erhaltenen

Fragmenten und den auf die verloren gegangenen Tragödien bezüglichen litterarhistorischen Notizen in Einklang zu bringen. Was diese letzteren Punkte anbetrifft, so mußte die Untersuchung, wie die gelehrten Forschungen längst gezeigt haben, auf bedenkliche, zum Theil unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Didaskalische Notizen fehlen für die verloren gegangenen Tragödien mit wenig Ausnahmen ganz, und die Berichte der Grammatiker lassen vielfach gerade in entscheidenden Punkten zu wünschen übrig. Was aber eine Hauptquelle unseres Wissens, die Mythographen Apollodor und Hygin anlangt, so können diese in einigen Fällen für die Rekonstruktion von Tragödien als sichere Quellen, in anderen Fällen mit Vortheil und wenn auch nicht mit Gewißheit, so doch mit Wahrscheinlichkeit herangezogen werden; allein der Beweis, daß sie, ohne es ausdrücklich zu bezeugen, bei einem bestimmten Mythus sich an eine bestimmte Tragödie angeschlossen, was ja oft genug angenommen wird und in Ermangelung anderer Quellen anzunehmen so nahe liegt, müßte in jedem einzelnen Falle erst erbracht werden und da nachweislich z. B. Hygin, dessen Fabeln man so oft für die Rekonstruktion euripideischer Fabeln verwendet, außer Euripides vielfach andere dramatische Quellen benutzt hat, so müssen in den Fällen, wo Euripides nicht ausdrücklich als Gewährsmann für die einzelnen Fabeln angegeben wird, die aus diesen sich aufbauenden Rekonstruktionsversuche immer den Character des Problematischen und Unsichern tragen.

Unter dem Drucke dieser Verhältnisse hat begreiflicherweise auch die vorliegende Arbeit gestanden. Was die Rekonstruktionsversuche im Allgemeinen anlagt, so weiß jeder, wie viel gerade hier dem subjektiven Ermessen des Einzelnen Spielraum gegeben ist und wer z. B. die einschlagenden Untersuchungen von Welcker, Hartung, Ribbeck, Robert u. A. vergleichsweise zusammenstellt, wird diese Behauptung durch die im Einzelnen zum Theil beträchtlich von einander abweichenden Meinungen nur bestätigt finden. Hierzu kommen noch die Momente, welche überhaupt die Rekonstruktion der euripideischen Dramen zu einer äußerst schwierigen Aufgabe machen. Ich meine die eigenthümliche Behandlung und gewaltsame Umgestaltung oder Erweiterung der einzelnen Sagenstoffe. In einigen Fällen läßt sich diese μυθοποιία auch bei den verloren gegangenen

Tragödien nachweisen; indessen fehlen uns bei der großen Mehrzahl der letzteren alle directen Angaben, und die Mittel, welche uns bei der Feststellung des mythologischen Thatbestandes zur Verfügung stehen, dürften thatsächlich den Mythus nicht immer so wiedergeben, wie er vom Dichter behandelt worden war.

Die Vasengemälde, die mit Sicherheit oder mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit auf euripideische Dramen zurückgeführt werden können, liefern für die Rekonstruktion der Tragödie insofern Anhaltepnnkte, als sie — es gilt dies von den meisten — einzelne Scenen in unmittelbarem Anschluß an die Aufführung auf der Bühne darstellen; die wichtigen aus dieser Thatsache sich ergebenden Folgerungen werden ihres Ortes hervorgehoben werden. Indessen giebt es viele Fälle, in denen der Vasenmaler bei den Compositionen sich seine Selbständigkeit bewahrt hat; er giebt ja keine Illustrationen zum Drama in unserem modernen Sinne, sondern er paßt, da das Princip seiner Kunst Flächendekoration ist, den Mythus dem für diesen bestimmten Raume an, fügt Figuren nach eigenem Ermessen hinzu und contaminirt verschiedene Scenen, je nachdem der Raum, welcher bemalt werden sollte, eine geringe oder eine umfangreiche Composition wünschenswerth erscheinen ließ.

Wenn in vielen Fällen das Gegenständliche der Darstellung der Erklärung wenig oder gar keine Schwierigkeiten bot, so ließ sich doch oft die Frage nach dem dramatischen Vorbilde nicht mit Sicherheit entscheiden. Euripides hat eine Reihe von Sagenstoffen behandelt, die einerseits seine großen Vorgänger, andererseits seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben. Ob und inwieweit diese Dramen, welche entweder schon dem Titel nach oder, so viel sich sehen läßt, auch in dem Mythus übereinstimmen, in der inneren Anlage, in der Entwickelung der dramatischen Handlung und in der Auffassung der einzelnen Charactere, Uebereinstimmung zeigten, wird uns meist nicht berichtet. In solchen Fällen wird man über ein *„non liquet"* nicht hinaus kommen können, wenn auch allgemeine Gründe die schwankende Frage, ob dies oder jenes Vasengemälde unter dem Einflusse der Tragödie des Aischylos, Sophokles oder Euripides stehe, zu Gunsten des letzteren entscheiden mögen. Die Zahl der „tragisch begründeten" Vasengemälde, welche auf Aischylos oder Sopho-

KLES zurückgeführt werden können, ist gegenüber jenen, deren Quelle die euripideische oder nacheuripideische Tragödie ist, eine verschwindend kleine. Ich nenne hier absichtlich die nacheuripideische Tragödie mit als eine Hauptquelle für die späteren, unteritalischen Vasengemälde. Ihr Einfluß ist des öftern, so namentlich von JAHN, schon hervorgehoben und wohl auch im Einzelnen näher verfolgt werden. Eine Zusammenstellung der Vasengemälde, welche sich mit den Dramen der drei großen Tragiker nicht berühren, vielmehr aus der nacheuripideischen Tragödie, insoweit wir uns von dieser einigermaßen eine Vorstellung machen können, geschöpft sind, wird als Resultat ergeben, daß ihre Zahl vielleicht die der Vasengemälde, welche von EURIPIDES abhängig sind, um ein Beträchtliches übersteigt. Einige von den Vasengemälden, welche nach des Verfassers Ansicht unter dem Einflusse der nacheuripideischen Tragödie stehen, mußten dann in der vorliegenden Arbeit berührt, resp. besprochen werden, wenn ihr Verhältnis zu EURIPIDES von anderer Seite mit Nachdruck hervorgehoben worden war. Derartige Untersuchungen durften, wenn sie auch zu nur negativen Ergebnissen führten, grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden.

Der Besprechung der einzelnen Vasengemälde ist ein allgemeiner Theil vorangeschickt worden, der sich mit dem Einflusse der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei im Allgemeinen, wie mit dem Charakter und der Datirung der zu besprechenden Kunstdarstellungen beschäftigen soll. Hier konnte indessen Vieles, (so namentlich der direkte Einfluß der Bühne auf die Vasenmalerei in allerhand Aeußerlichkeiten), nur angedeutet werden, was einer ausführlichen späteren Untersuchung vorbehalten bleiben muß.

Eine abschließende und zu ungleich ergiebigeren Resultaten führende Untersuchung der in der vorliegenden Arbeit nur auf die Vasengemälde beschränkten Frage nach dem Einflusse der attischen, bezw. euripideischen Tragödie auf die Producte der späten und spätesten Kunst, wird nur mit Berücksichtigung der Reliefe etruskischer Aschenkisten und römischer Sarkophage möglich sein. Die geradezu erstaunliche Menge der durch Vermittelung des römischen Dramas auf Scenen euripideischer Tragödien zurückgehenden Sarkophagreliefe, die allerdings bei litterar-

historischen Fragen in ihrer ganzen Eigenartigkeit gewürdigt sein wollen, wird in einer systematischen Bearbeitung noch viele interessante Resultate ergeben und erst mit ihrer Berücksichtigung wird ein allen Anforderungen genügender „Euripides restitutus" möglich sein. Zu diesem Zwecke müssen wir aber erst in den Besitz einer mustergiltigen Publication jener gelangt sein.

I.

Allgemeiner Theil.

Die attische Tragödie und ihr Einfluß auf die Vasenmalerei. Datirung und Character der „dramatisch begründeten“ Vasengemälde.

Die beiden Biographien des Euripides berichten uns, daß der Dichter in seiner Jugend Maler gewesen sei; er mag bald zu der Ueberzeugung gekommen sein, daß die bildende Kunst nicht das Gebiet war, auf dem seine Individualität in einer seiner Erwartung entsprechenden Weise zum Ausdruck gelangen konnte, und diese Ueberzeugung mag es gewesen sein, welche ihn erst philosophischen Studien zuwandte und dann für die Dauer an die Poesie fesselte. Aber die Anfänge jener ersten künstlerischen Laufbahn haben auch auf den Tragiker einen tiefen Eindruck hinterlassen: in den erhaltenen Dramen treten uns Reminiscenzen an Kunstwerke entgegen, welche der Dichter nicht nur, weil es das Verständnis erleichterte, beschreibt, sondern die er auch versteht und in ihrer Eigenartigkeit zu würdigen weiß. Dieses künstlerische Verständnis und der Sinn für das Effectvolle und das Publikum Fesselnde tritt aber auch in der inneren Anlage von Euripides Tragödien hervor, und das Bestreben, seinen Stoffen immer neue und interessante Seiten abzugewinnen, hat vielleicht in letzter Hinsicht seinen Ursprung in der Thätigkeit, zu welcher der Dichter von Anfang sich berufen glaubte. „Euripides und die bildende Kunst“ sind für den, der die Kunstwerke auf ihre poetischen Vorbilder zurückzuführen sucht, fast untrennbare Begriffe geworden. Im Vorstehenden ist der Einfluß der bildenden Kunst auf die dramatische Poesie unseres Dichters in Kürze betont worden; viel größer ist der Einfluß, der von seiner Poesie ausgegangen, der, nachdem das Epos längst ausgeklungen, und nachdem die Kunst die von diesem geschaffenen

Sagen verarbeitet hatte, der Malerei und Plastik eine unermeßliche Fülle neuer und effectvoller Stoffe zuführte. Dieser epochemachende Einfluß ist von anderer Seite (G. KINKEL, Euripides und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur griechischen Litteratur- und Kunstgeschichte. Berlin 1871; in der Zurückführung von Kunstwerken auf EURIPIDES geht der Verf. oft zu weit) bereits hinlänglich gewürdigt worden, und wir müssen uns an diesem Orte mit der Erwähnung jener Thatsache begnügen.

Die erste Aufgabe der vorliegenden Untersuchung muß es sein für die Erscheinung, daß die Vasenmaler der späten und spätesten Zeit mit Vorliebe aus der Tragödie, speciell dem Drama des EURIPIDES ihre Stoffe schöpften, eine Erklärung zu finden.

1. Die attische Tragödie und die Vasengemälde des späten Stils.

Die Vasengemälde, welche sichtlich unter dem Einflusse der Tragödie stehen, gehören in ihrer überwiegenden Mehrzahl dem späten sogenannten reichen oder unteritalischen Stile an. Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich wenn auch nicht mit absoluter Genauigkeit, so doch mit relativer Sicherheit bestimmen (s. u.) und dürfte etwa durch den Anfang der Diadochenzeit einerseits und die folgeschweren Ereignisse des zweiten punischen Krieges andererseits im Wesentlichen begrenzt sein. Was den Ort der Fabrikation anlangt, so gingen in diesem Punkte früher die Ansichten der Gelehrten vielfach auseinander. Man war geneigt wegen der mehr attischen als dorischen Kunst an einen Import jener Vasen aus Athen nach Großgriechenland zu denken. Allein dem gegenüber macht JAHN[1] auf eine Reihe von Erscheinungen aufmerksam, nach denen es keinem Zweifel unterliegen kann, daß die in Unteritalien (namentlich Apulien, in dem von Canosa bis Fasano sich ausdehnenden Küstenstrich) gefundenen Vasen einer einheimischen Kunstproduction angehören, daß die von Poesie und Kunst festgestellte Sage, daß die Auffassung und die Technik der Vasengemälde von den Griechen

[1] Einleitung zum Münchener Vasenkatalog S. CCXXIX ff.

des eigentlichen Griechenlands ausgebildet worden, daß aber in die äußere Auffassung der Gegenstände Motive hineingetragen worden sind, welche den Sitten, Gebräuchen und Eigenthümlichkeiten der unteritalischen Griechen zu eigen sind. Wenn diese Wahrnehmung die Thatsache einer einheimischen Kunstproduction bestätigt, so müssen wir uns danach fragen, wie es kam, daß die attische Tragödie und vorzugsweise das dem fünften Jahrhundert angehörende Drama des Euripides in so hervorragender Weise die Producte der unteritalischen Vasenmalerei zu beeinflussen im Stande war. Die Frage zu beantworten ist deshalb von Wichtigkeit, weil sich in den Vasengemälden des späten Stils ein bestimmter von der Tragödie behandelter Mythus nicht nur in allgemeinen Umrissen, wie sie der rege Verkehr zwischen den Griechen des Mutterlandes und denen der Kolonien vermitteln mochte, dargestellt findet, sondern in unmittelbarer und bewußter Anlehnung an die dramatischen Aufführungen im Theater selbst und zwar in einer Art und Weise, die bei den Vasenmalern eine ziemlich klare Anschauung von dem Bühnenwesen mit seinem ganzen Apparate voraussetzen läßt.

Die Verbreitung der attischen Tragödie in der hellenischen Welt außerhalb des griechischen Festlandes hatte schon zu Aischylos Zeit begonnen, der, wahrscheinlich einer Einladung folgend, sich zu König Hieron nach Syrakus begeben hatte und hierselbst einige Tragödien zur Aufführung brachte. Indessen dieses Datum liegt etwa anderthalb Jahrhunderte vor der Zeit, welche uns hier beschäftigt. Die außerordentlich große Verbreitung, welche die attische Tragödie in und nach der Zeit Alexanders d. Gr. fand, erklärt sich einmal durch die nie unterbrochenen Verbindungen zwischen dem Mutterlande und den Kolonien, sodann aber auch durch die zunftmäßige Verbreitung der attischen Tragödie durch die Gesellschaft der dionysischen Künstler (*οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*).[1] Es gab in jener Zeit gewiß kaum eine größere Stadt mit griechischer Bevölkerung, wo sich nicht ein Theater für tragische Aufführungen befunden hätte; und zwar erfolgten diese nicht nur,

[1] Vgl. Lüders, Die dionys. Künstler (Berlin 1873) S. 104 ff. und Foucart, *De collegiis scenicorum artificum apud Graecos (Lutetiae Parisiorum* 1873*)* S. 51 ff.

wie ursprünglich, an den dionysischen Festen, sondern die dramatischen Spiele fanden unterschiedlos an Festen und Feiern der verschiedensten Art statt, und seit Alexander ward es allgemein Sitte dramatische Spiele auch an nichtdionysischen Festen aufzuführen.[1] Das Auftreten wandernder Gesellschaften in Sicilien und Unteritalien ist deshalb, selbst wenn es inschriftlich[2] und litterarisch nicht bezeugt wäre, von vornherein anzunehmen. Für Unteritalien besitzen wir inschriftliche Zeugnisse über das Auftreten von Schauspieler-Genossenschaften erst aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert;[3] allein das Fehlen solcher Zeugnisse aus früherer Zeit kann nur auf Zufall beruhen. Thatsächlich werden für Tarent zur Zeit des Krieges mit Rom Aufführungen (jedenfalls dramatische) von Cassius Dio (fr. 39 Bekker) bezeugt: „*οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες, καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διακορεῖς οἴνου τὸ δείλης καθήμενοι, πλεῖν ἐπὶ σφᾶς αὐτὸν* (den röm. Feldherrn) *ὑπετόπησαν.*“[4] Nach Zonaras (VIII, 2 p. 370) hielt es Pyrrhus, um die tarentinische Jugend an das ernste Kriegshandwerk zu gewöhnen, für geboten, neben anderen dem Zeitvertreib dienenden Localen auch das Theater zu schließen. Die Thatsache scenischer Aufführungen in einer Zeit und in einer Gegend, wo die meisten der „dramatisch begründeten“ Vasengemälde verfertigt wurden, steht demnach fest. Wenn wir noch des öftern Gelegenheit haben werden auf den engen Zusammenhang der unteritalischen Vasengemälde mit dem Bühnenwesen hinzuweisen, so erklärt sich dies eben nur dadurch, daß dem Vasenmaler Gelegenheit geboten war, selbst dramatischen Aufführungen im Theater beizuwohnen. Wir sind weiter berechtigt — selbst wenn uns hierüber anderweitige Zeugnisse nicht zur Verfügung ständen — mit Rücksicht darauf, daß in der späten Vasenmalerei Scenen aus Dramen des Aischylos und Sophokles so selten, aus denen des Euripides so häufig dargestellt werden, den Schluß zu ziehen, daß Euripides, dessen Werke bei seinen Lebzeiten so vielfach Gegenstand herber Kritik gewesen waren, in jener Zeit, wo Athens Selbständigkeit verloren gegangen war, wo hellenische Bildung Gemeingut der civilisirten Welt zu werden begann, der Lieblingsdichter des

---

[1] Lüders a. a. O. S. 110. [2] S. die Inschrift No. 101 bei Lüders.

[3] Lüders a. a. O. S. 93.

[4] Vgl. auch Alexis bei Athen. XI, p. 463 u. XIII, p. 587 B.

Publicums geworden war. Diese Thatsache ist aber in der Geschmacksrichtung der ganzen Zeit begründet. Thatsächlich steht EURIPIDES der Denk- und Gefühlsweise, wie dem Geschmacke der alexandrinischen Welt näher als irgend ein anderer Dichter. Die äußeren Erfolge, die EURIPIDES während seiner Lebenszeit errang,[1] waren nicht bedeutend, und das athenische Publicum hat dem Dichter bei der Aufführung seiner Stücke nicht nur einmal sein Mißfallen ausgedrückt. Hauptsächlich war es der Spott der Komiker, namentlich des ARISTOPHANES, der den Dichter unbarmherzig verfolgte und ohne Schonung seine schwachen Seiten aufdeckte. Die eigenartige neue Richtung in der dramatischen Poesie, wie sie EURIPIDES eingeschlagen hatte, die eigenthümliche Auffassung der einzelnen Charactere, die Umgestaltung der Sagenstoffe, wie die Bedenken, die sich in ästhetischer wie moralischer Beziehung an seine Dichtungen knüpften, hatten diese strenge Kritik herausgefordert. Aber je mehr man mit dem Wesen der euripideischen Poesie vertraut wurde, desto mehr schwanden jene strengen Urtheile und an ihre Stelle trat das Gegentheil — eine bisweilen zu enthusiastische Bewunderung. Die jüngeren Tragiker konnten sich seinem Einflusse nicht entziehen, und für ARISTOTELES ist EURIPIDES neben SOPHOKLES der maßgebende Vertreter der dramatischen Kunst. EURIPIDES wurde insbesondere auch der Liebling der Schauspieler[2] und vielfache Notizen, wie der oder jener Schauspieler eine gewisse Rolle durchführte, sind uns erhalten. Als gegen Ende des vierten Jahrhunderts die Production neuer Tragödien aufhörte, das Bedürfnis nach dramatischen Aufführungen in Athen aber wie an anderen Orten der hellenischen Welt vorhanden war, führte man die alten Dramen und zwar vorzugsweise die des EURIPIDES wieder auf und auf italischem Boden vermochten sie bis in die Kaiserzeit hinein das Publicum zu interessiren.[3]

---

[1] Vgl. insbes. WELCKER, Die griech. Trag. S. 905 ff. BERGK, Griech. Litteraturgesch. III, S. 565 ff. RIBBECK, Die röm. Trag. im Zeitalter der Republik S. 2 ff.

[2] WELCKER a. a. O. S. 1313 ff. [3] WELCKER a. a. O. S. 1325 ff.

2. Zu welcher Zeit begann der Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei?

Der Einfluß der Poesie auf die bildende Kunst ist doppelter Art: er ist einmal ein allgemeiner und geht von der im Laufe der Zeit allgemein giltig gewordenen Volksanschauung aus, als deren Grundlage im Wesentlichen die nationale Dichtung zu gelten hat; dann ist der Einfluß ein directer, insofern der Künstler unter dem unmittelbaren Einflusse einer poetischen Darstellung seinen Werken Gedanken und Ausdruck verleiht. Während für die Werke der älteren Kunst, die nachweislich eine bestimmte poetische Version zur Grundlage haben, das Epos, in einigen, wenn auch vereinzelten Fällen die lyrische Poesie in Frage kommt, tritt später zu diesen beiden Dichtungsgattungen das Drama als ein die künstlerischen Darstellungen mächtig beeinflussender Faktor hinzu. Seit wann läßt sich nun in der bildenden Kunst der Einfluß der dramatischen Poesie nachweisen, seit wann macht sich dieser Einfluß auf dem Gebiete der Vasenmalerei bemerklich? Während man in einigen Fällen die Einwirkung des Dramas schon bei den Producten der schwarzfigurigen Vasenmalerei konstatiren zu können vermeinte, hat sich in neuerer Zeit die Frage dahin zugespitzt, ob man berechtigt sei, eine Einwirkung der Tragödie auf die Vasenmalerei des streng rothfigurigen Stils,[1] der seiner zeitlichen Ausdehnung nach wesentlich auf das fünfte Jahrhundert beschränkt ist, anzunehmen sei oder ob diese Annahme als in keinem einzigen Falle wirklich erwiesen gelten könne.[2]

a. Schwarzfigurige Vasengemälde.

Was wir über die Technik der s. f. Vasenmalerei und ihre zeitliche Ausdehnung wissen, würde im Allgemeinen der oben bezeichneten Annahme nicht widersprechen. Diese letztere steht bezüglich der chronologischen Frage auf demselben Grund und

[1] Als Hauptvertreter dieser Ansicht kann neben Klein (s. u.) Brunn gelten in seinem Aufsatze: Troische Miscellen III in den Ber. d. bayr. Akad. d. Wissensch. 1880, I, 2 S. 179; vgl. auch Annal. d. J. 1858 S. 366ff.

[2] Robert, Bild und Lied S. 129ff.

Boden wie die Behauptung, daß auf die Vasengemälde des streng r. f. Stils das Drama von Einfluß gewesen, und sie würde sich infolge dessen mit denselben Gründen belegen resp. bekämpfen lassen, die bezüglich der r. f. Vasenbilder angeführt worden sind. Allein für die Vasenbilder der s. f. Technik kommen noch entscheidende Momente anderer Art hinzu.

Zunächst kommt ein Arch. Ztg. 1871 S. 61 abgebildetes Vasengemälde etruskischer Technik in Betracht: Tekmessa findet den Aias, der sich in sein Schwert gestürzt hat; ein Grieche, Begleiter der Tekmessa, wird durch eine an einem Schilde anbrachte Sileusfratze so geschreckt, daß er mit gezücktem Schwerte darauf losgeht. Als Quelle vermuthet man Soph. Ai. 898f.: *Αἴας . . κρυφαίῳ φασγάνῳ περιπτυχής.* Warum diese Darstellung gerade vom Drama abhängig sein soll,[1] sehe ich nicht ein, denn den Selbstmord des Aias kannte schon das Epos, ebenso wie die lyrische Poesie (Pind. Nem. VII, 37; Isthm. IV, 60), nur daß hier Wahnsinn und Hinschlachten der Heerden nicht erwähnt werden. Abgesehen davon, daß die Darstellung parodischen Character trägt, zeigt sie, wie andere mit der Darstellung desselben Mythus,[2] etruskische Localtechnik, kann also bei chronologischen Fragen nicht in Betracht kommen. Dasselbe gilt von einem unpublicirten, von Brunn, Bullettino 1865, S. 143f. besprochenen s. f. Vasengemälde mit der Darstellung des Kampfes zwischen Achilleus und Memnon und der Psychostasie. Denn selbst wenn Luckenbachs Hypothese[3] daß die Psychostasie dem Epos fremd und eine Erfindung des Aischylos sei, richtig wäre, so dürfte doch der Umstand, daß das betreffende Gefäß in Caere gefunden und daselbst vermuthlich auch angefertigt worden ist, eine Berücksichtigung für unsere Untersuchung ausschließen.[4] Endlich meinte Jahn[5] auf der bekannten Vase des Exekias (Mon. d. J. II, 22, Overbeck, Gallerie XIV, 4) mit den würfelspielenden Heroen den Einfluß des euripideischen Telephos konstatiren zu können. Aus der ersten Bearbeitung dieser Tragödie ist der

---

[1] Luckenbach, Das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten d. epischen Kyklos im XI. Supplementbande d. Jahrbücher f. class. Philologie S. 559. Heydemann, Arch. Ztg. a. a. O.

[2] Z. B. Overbeck, Gallerie XXIV, 2. [3] a. a. O. S. 616ff.

[4] Vgl. übrigens Helbig, Annal. d. J. 1863 S. 226ff.

[5] Telephos u. Troilos S. 25f.

Vers fr. 880: βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέσσαρα — erhalten; eine Uebereinstimmung des Vasengemäldes mit Euripides besteht nur dem Motiv nach; daß dies aber zuerst von der Tragödie verwendet worden sei, läßt sich nicht erweisen, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß es zum Zeitvertreib in Aulis schon im Epos diente. Abgesehen hiervon kommen ähnliche Darstellungen würfelspielender Heroen, über deren Bedeutung hier nicht abgesprochen werden kann, auf einer großen Reihe anderer s. f. Vasengemälde vor.[1] Man bedenke ferner noch, daß Exekias, wie aus der Paläographie der auf seinen Vasengemälden befindlichen Inschriften hervorgeht,[2] der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört, der Telephos des Euripides ist aber Ol. 85,2 aufgeführt worden![3]

b. Die Vasengemälde des streng rothfigurigen Stils.

Die Kritik der nach verschiedenen Seiten hin sich aussprechenden Ansichten über das Verhältnis des Dramas zu den streng r. f. Vasengemälden hat mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die allen Untersuchungen anhaften, welche an die Datirung der Vasengemälde anknüpfen, und wenn es gelingen sollte, für die eine oder andere Ansicht gewichtige Momente geltend zu machen, so kann doch der Grad der Sicherheit dieser Ergebnisse nur ein relativer genannt werden.

Für die Vasengemälde des streng r. f. Stils, dessen Anfänge aus bekannten Gründen mindestens schon in Ol. 75, 1 (480), nach Löschkes Untersuchungen über die Technik der attischen Stelenmalerei[4] in eine noch weit frühere Zeit zurückreichen, kann aus chronologischen Gründen in erster Linie nur Aischylos in Frage kommen.[5] Seine Dramen fallen in die Zeit von Ol. 70, 1 (500), wo der Dichter sich mit Pratinas zum ersten Male im tragischen Wettkampfe maß, und Ol. 81, 1 (456),

---

[1] Vgl. z. B. die ganz analoge Auffassung München No. 567 u. Overbeck, Gallerie S. 311 ff.

[2] Kirchhoff, Studien zur Gesch. d. griech. Alph.³. S. 91. Vgl. hiergegen Brunn, Probleme in der Gesch. d. Vasenmalerei S. 11, wo Exekias als Nachahmer hingestellt, den Inschriften also jede Bedeutung für eine chronologische Frage abgesprochen wird. Vgl. hiergegen Helbig, Bullett. 1876. S. 114 ff.

[3] Arg. Eur. Alc. [4] Mitth. des athen. Inst. IV, S. 36 ff. [5] Robert a. a. O.

dem Jahre seines Todes. Es wird sich, um von besonderen Beispielen die zur Begründung der Behauptung, daß schon in den Producten der streng r. f. Vasenmalerei Einflüsse des Dramas wahrnehmbar seien, zunächst abzusehen, empfehlen, einige Bemerkungen darüber vorauszuschicken, ob aus Gründen allgemeiner Natur ein derartiger gleichzeitiger Parallelismus zwischen bildender Kunst (Malerei) und Drama insbesondere zu einer Zeit, wo die Malerei in ihrer ersten Entwickelung begriffen war, vorauszusetzen sei.

Man hat oft darauf hingewiesen, daß das Drama aus verschiedenen Gründen auf die bildende Kunst von einem Einflusse wie keine andere Dichtungsgattung gewesen sei.[1] Was das Epos und die lyrische Poesie nur schildern konnten, das wurde hier dem Publicum in Wirklichkeit als eine aus verschiedenen characteristischen Scenen bestehende Handlung vor Augen geführt. Es war vor Allem neben einer fein durchgebildeten psychologischen Motivirung der Handlung und einer scharf gezeichneten Characterisirung der Personen, die plastische Erscheinung der einzelnen Figuren, die reale Begebenheit, welche der Künstler vor sich hatte und die ihm im gegebenen Falle die Hand bei seiner Thätigkeit leiten mußte. War nun aber die Wirkung, welche sich vom Drama über die bildende Kunst verbreiten mußte, eine augenblickliche oder machte sie sich erst im Laufe der Zeit und zwar ganz allmählich bemerkbar? Wir müssen bei der Entscheidung dieser Frage selbstverständlich von unseren modernen Verhältnissen absehen; man darf die Vasenbilder, wie Jahn[2] bemerkt, nicht mit den Kupfern unserer Theateralmanachs vergleichen, die sofort das neuste Drama illustriren. Es bedurfte vielmehr einer geraumen Zeit, bis ein Drama so populär wurde und in alle Schichten des Volkes so eindrang, daß die neue poetische Darstellung selbst das Handwerk durchdrang. Daß der Vasenmaler aber nur populäre Stoffe, deren Kenntnis bei ihm wie bei der großen Masse des Publicums Voraussetzung ist, darstellte, kann als Thatsache gelten, wie andererseits die poetische Quelle jener populären Mythen nicht in Frage stehen kann. Es ist die epische Poesie und man wird es, worauf wir zurückkommen, als eine bezeich-

[1] Robert a. a. O. S. 28. [2] Einleit. S. CCXXXII.

nende Thatsache ansehen können, daß selbst POLYGNOT, dem es bei dem Character seiner ganzen Kunstrichtung hätte besonders nahe liegen müssen, sich an das Drama anzuschließen, seine Gegenstände, sofern für diese überhaupt eine poetische Quelle in Betracht kommt, nicht der Tragödie entlehnte.

Und fragen wir schließlich darnach, warum der Vasenmaler z. B. zur Zeit des AISCHYLOS eine Scene aus einer seiner Tragödien hätte darstellen, d. h. nach JAHNS Begriffe „illustriren“ sollen, so würde die Antwort darauf nur lauten können, daß es der Reiz der Neuheit, daß es eine Sage war, die, weil sie vom Dichter erst geschaffen war oder weil sie von epischer Tradition beträchtlich abwich, eine Darstellung wünschenswerth erscheinen ließ. Dürfen wir aber derartige Tendenzen einem griechischen Vasenmaler unterschieben? Gewiß nicht!

Eine allmähliche Einwirkung des Dramas auf die Vasenmalerei erklärt sich ferner auch aus der Thatsache, daß mit dem durchaus eigenartigen Character der neuen Dichtungsgattung eine veränderte Auffassung, eine Umbildung des Sagenstoffes verbunden war, die zunächst doch Schwierigkeiten hatte, sich gegen die althergebrachte Ueberlieferung zu behaupten. Diese Umbildung des Sagenstoffes entsprang zunächst den inneren Bedürfnissen der Tragödie; bei EURIPIDES ist sie indessen vielfach eine gewaltsame und sie geschieht in der Absicht dem Publicum etwas völlig Neues bieten zu wollen. Wir müssen ferner in Erwägung ziehen, daß die epische Sagenform in der bildenden Kunst gewisse fest ausgeprägte Typen geschaffen hat, die, wie in Allem der griechische Künstler an dem Conventionellen und an dem überkommenen Typenschatze festhielt, nicht mit einem Male aufgegeben wurden. Das Drama verlangte aber bei einer Darstellung, die unter seinem Einflusse stand, eine Umgestaltung der einzelnen Typen[1] und auch diese Umgestaltung konnte sich nur allmählich vollziehen. Bevor also die vom Drama gegeschaffene Sagenform die Kunst beeinflussen konnte, mußte zunächst der Character der Typen dramatisch werden. „Man darf vielleicht sagen, daß in jener Periode zwar nicht der Stoff, aber die Form der Kunstdarstellungen dramatisch wurde. Das zeigt sich zunächst darin, daß stets die

[1] ROBERT a. a. O. S. 24.

dargestellte Scene scharf präcisirt wird. Verschwunden ist jene Unbestimmtheit und Ungewißheit der archaischen Kunstdarstellungen. Ein ganz bestimmter Moment schwebt dem Künstler vor, der möglichst dramatische, und alle dargestellten Figuren sind in diesem ganz bestimmten Moment und in engster Verbindung mit der Hauptgruppe gedacht."[1] In demselben Sinne, wie wir von den Vasenbildern des streng rothfigurigen Stils von einem dramatischen Character sprechen, dürfen wir diese Bezeichnung auch auf die Gemälde der großen Meister anwenden, die, ohne von den vom Drama geschaffenen oder behandelten Sagenstoffen abhängig zu sein, dramatische Charactere und Situationen schufen. Die Malerei besaß in Polygnot ihren großen Tragiker. Er schöpfte — abgesehen von den Gemälden historischen Hintergrundes — aus dem Epos, zwar nicht in der Weise, daß er sich direct an dieses anschloß, sondern er nahm nur den Stoff aus dem Epos, verarbeitete ihn aber in durchaus selbständiger Art und Weise;[2] aber niemand wird verkennen, daß sich in dem Character einer großen Reihe polygnotischer Figuren eine wesentlich dramatische Auffassung ausspricht.[3] Diesen dramatischen Character in der Auffassung der Figuren tragen auch die rothfigurigen Vasengemälde mit sogenanntem polygnotischen Stil zur Schau. Aber diese Vasengemälde und die Zeit von Polygnots künstlerischer Wirksamkeit werden wir nicht in einen unmittelbaren zeitlichen Parallelismus bringen dürfen. Wie eine neue Sagenform erst allmählich in das Volk eindringt und die Producte des Kunsthandwerks beeinflussen kann, so läßt sich ein ähnliches Verhältnis zwischen der Kunstübung eines Polygnot und den Vasenmalern, welche seine Erfindungen sich zu eigen machen, aufstellen. Ein derartiger Satz läßt sich freilich nicht beweisen, aber man wird seine Richtigkeit aus allgemeinen Gründen, aus dem subordinirten Verhältnisse, in welchem das Kunsthandwerk zur Kunst steht, anerkennen müssen. Mit andern Worten: man wird bestimmte in der Entwickelung der Vasenmalerei neu auftretende Momente in formeller Beziehung von der Malerei des

---

[1] Robert a. a. O. [2] Brunn, Künstlergesch. II, S. 37.
[3] Vgl. Aristot. Poet. 6 (= S Q. 1077) u. Polit. VIII, 5, 7 (= S Q. 1079), wozu Brunn a. a. O. S. 43f.

großen Stils abhängig machen müssen. Wir dürfen diese letzteren aber für unsere Untersuchung noch weiter heranziehen. Ich glaube, daß gerade für die Frage, von der wir ausgingen, seit wann die vom Drama geschaffenen oder nach seinen Bedürfnissen umgestalteten Mythen die Vasenmalerei beeinflußt haben, die Gemälde der großen Meister des ausgehenden fünften und angehenden vierten Jahrhunderts bezüglich des Gegenständlichen der Compositionen in Betracht gezogen werden können.

c. Die Gemälde der großen Meister.

Der dramatische Character in den Gemälden Polygnots spricht sich nicht nur in der geistigen Auffassung seiner Figuren aus, sondern auch in der ganzen ethischen Grundstimmung seiner Compositionen. Die poetische Grundlage derselben ist das Epos und neben diesem Stesichoros; aber indem er, ohne vom Drama abhängig zu sein, dramatische Charactere in der Malerei ausbildete, hat er seinen späteren Nachfolgern die Mittel an die Hand gegeben, welche sie benutzen mußten, wenn sie die Tragödie als Quelle für ihre Darstellungen verwenden wollten. Es vergeht nach Polygnots Thätigkeit noch eine geraume Zeit, bis wir den Einfluß der dramatischen Poesie in der Malerei nachweisen können. „Dieser Einfluß war aber, als er zum Durchbruch kam, um so gewaltiger und nachhaltiger, ja man kann sagen, ein für alle Zeiten maßgebender. Wie überhaupt, so spiegelt auch hierin die Kunst die Wandlung der Volksvorstellung wieder; denn auch für diese hat eben das Drama die endgiltige, von jetzt an allein bekannte und populäre Sagenform geschaffen. Diese immer ausschließlichere Herrschaft des Dramas über die Kunst geht nun Hand in Hand mit dem Aufblühen der Tafelmalerei, und gerade bei den Vertretern dieser Richtung, den Meistern kleinasiatisch-ionischer Abkunft aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, läßt sich dieser Einfluß am frühesten konstatiren."[1] Freilich darf man nicht erwarten, daß nun, als der Einfluß der dramatischen Poesie ein durchschlagender zu werden begann, dieser Umschwung auf jeden Künstler von principieller Bedeutung gewesen wäre. Jeder Künstler besitzt seine Eigenthümlichkeit,

[1] Robert a. a. O. S. 35.

sei es in Technik, Anschauungsweise oder in einer besonderen Vorliebe für gewisse Stoffe, und diese Eigenthümlichkeit beruht auf einer rein persönlichen Gemüths- und Seelenstimmung, die sich nicht von Außen her einpflanzen lassen. So sehen wir, daß z. B. ZEUXIS durchaus nicht unter dem Einflusse der dramatischen Poesie steht; das haben auch schon die Alten gesehen, z. B. LUKIAN in der Beschreibung des Kentaurengemäldes.[1] Der erste große Künstler, bei dessen Gemälden wir das Einwirken der Tragödie mit Sicherheit nachweisen können, ist jedenfalls PARRHASIOS. So malte er ein Bild, welches die Heilung des Telephos darstellte: *laudantur item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes* (PLIN. XXXV, 71 = SQ. 1707). Diese Heroen gehören augenscheinlich zu einem Bilde zusammen, und die Situation kann nur die Heilung des Telephos sein.[2] Diese kennt allerdings auch schon das Epos, aber die aus der epischen Poesie fließenden Darstellungen tragen einen durchaus anderen Character. Hier scheint sich die Vermittelung auf friedlichem Wege zu ergeben, während wir die von PLINIUS[3] beschriebene Scene mit JAHN so auffassen müssen, daß bei der Heilung Agamemnon, der Heerführer, und Odysseus, der Vermittler, zugegen waren. Als poetisches Vorbild vermuthe ich den Telephos des AISCHYLOS — daß SOPHOKLES einen Telephos gedichtet habe, ist mindestens sehr zweifelhaft — denn bei der gleichnamigen Tragödie des EURIPIDES spielte Klytaimnestra eine zu große Rolle und sie hätte vom Künstler nicht weggelassen werden können. Ferner Odysseus erheuchelter Wahnsinn, Philoktet auf Lemnos — Scenen, die, wie ROBERT bemerkt, vom Epos zwar schon ausgebildet, aber der archaischen Kunst durchaus fremd sind. Wir kommen zu TIMANTHES. Sein berühmtestes Werk, die Opferung der Iphigeneia, war ausgezeichnet wegen seiner tiefen Characteristik und ergreifenden Wirkung des bei den einzelnen Figuren zum Ausdruck kommenden Schmerzes. Die Opferung der Iphigeneia kennt schon das Epos, aber wir werden eine Darstellung, die so durchaus den Geist der dramatischen Dichtung athmet, nur auf eine Tragödie als 'poetische Quelle zurückführen können und dürfen.

Diese kurze Uebersicht über die Malerei des großen Stils

[1] ZEUXIS 3 = SQ. 1663. BRUNN a. a. O. S. 82ff.

[2] JAHN, Telephos u. Troilos S. 9. [3] LUCKENBACH a. a. O. S. 599.

mit Rücksicht auf die Wahl und die Behandlung des mythologischen Stoffes dürfte im Allgemeinen genügen, um die oben ausgesprochene Behauptung zu stützen, daß von einem Einwirken der dramatischen Poesie auf die gleichzeitige Kunstübung im fünften Jahrhundert keine Rede sein kann. Erkennt man bezüglich der Malerei des großen Stils dies als Thatsache an, so kann ein Urtheil über die poetische Grundlage der Vasengemälde des streng rothfigurigen Stils dann nicht schwanken, wenn man sich die Stellung der Vasenmalerei zur Kunstübung der großen Meister vergegenwärtigt und die aus einem derartigen Verhältnisse sich ergebenden chronologischen Momente ins Auge faßt. Allein mit derartigen allgemeinen Gründen wird man solange nicht ausschließlich rechnen dürfen, als bestimmte Beispiele von streng rothfigurigen Vasengemälden, in denen der Einfluß des Dramas konstatirt wird, herbeigebracht werden. Es ist ein Hauptverdienst Roberts,[1] die einzelnen Fälle untersucht und nachgewiesen zu haben, daß ein Einfluß des attischen Dramas auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts schlechterdings nicht vorhanden sei.

Indem ich bezüglich der Behauptung Brunns,[2] daß „die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt dasitzenden Achill konstant wiederkehrt, in bestimmter Weise auf Aeschylus als Quelle hinweisen", auf die Entgegnung Roberts verweise, gehe ich zu einigen Darstellungen über, bei denen die Entscheidung entweder zweifelhaft sein kann oder die von den Gegnern als besonders bezeichnende Beispiele hingestellt worden sind.

Es handelt sich hier in erster Linie um die Vasengemälde mit der ψυχοστασία und deren Verhältnis zu Aischylos:[3]

1. Overbeck, Gallerie XXII, 9.
2. Mon. d. J. VI, Taf. 5a.

Hierzu kommt noch als besonders bemerkenswerth:

3. Darstellung auf einer schwarzfigurigen Lekythos aus Capua (ehem. Castell., jetzt im brit. Museum) abgebildet bei Murray, *A History of Greek sculpt.* II, S. 28 (die Vase ist vielfach gestückt, aber nicht ergänzt; eine Zeichnung nach dem Original lag dem Verf. vor).

[1] a. a. O. S. 129ff. [2] Troische Miscellen, s. S. 11 Anm. 1.
[3] Luckenbach a. a. O. S. 617.

Das stark fragmentirte Gemälde No. 1 zeigt in der Mitte Hermes mit der Seelenwage, links Zeus in eigenthümlich strenger Form, rechts eine Frau, die mit Spannung und Theilnahme dem Resultate der Seelenwägung entgegensieht. Wir werden diese Frau Eos benennen dürfen. In No. 2 Hermes ebenfalls in der Mitte mit der Wage, rechts und links eilt je eine Frau stürmisch hinweg. In No. 3 wiederum Hermes in der Mitte mit der Seelenwage, auf der die Eidola stehen; an Stelle der weiblichen Figuren rechts und links je ein Krieger mit erhobener Lanze (Achilleus und Memnon); die Inschriften sind sinnlos. Die *ψυχοστασία* ist entschieden für Aischylos bezeugt, und es wäre für unseren Fall die viel erörterte Frage zu berühren, ob sich die Seelenwägung schon im Epos vorgebildet fand und ob an dieses von Aischylos angeknüpft ward, oder ob sie eine dem letzteren eigenthümliche Erfindung sei. Allein in der Hauptsache genügt es auf die Verschiedenheit zwischen der Auffassung der Psychostasie, wie sie sich bei Aischylos fand, und der in den beiden Vasengemälden hinzuweisen.[1] Aristonikos bemerkt Schol. Il. Θ 70 . . . . . *τὴν ψυχοστασίαν, ἐν ᾗ ἐστὶν ὁ Ζεὺς ἱστὰς ἐν τῷ ζυγῷ τὴν τοῦ Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως ψυχὴν* und Plut. Mor. p. 17 A . . . *Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων* (vgl. auch Poll. IV, 30: *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ*). Zunächst ist es auffallend, daß in dem ersten Vasenbilde nur eine der beiden Mütter (Eos) anwesend ist, während bei Aischylos die Anwesenheit der Thetis und Eos bezeugt ist. Allein dieser Grund ist von weniger Bedeutung, da Raummangel dem Vasenmaler eine Beschränkung der Composition auferlegt haben könnte. Von entschiedener Wichtigkeit ist dagegen, daß im Drama Zeus selbst die Wage hält, während in den Vasengemälden Hermes mit dem Amte der Seelenwägung betraut ist. Denn den Ausweg, daß aus einem *ψυχοπόμπος* ein *ψυχοστάτης* werden könne, kann man doch, wie Robert bemerkt, nicht gelten lassen, da für den Vasenmaler, wenn er sich einmal an das Drama anschloß, keine Veranlassung vorhanden war, an Stelle des Zeus

[1] Robert a. a. O. S. 143.

einen Stellvertreter zu setzen. ROBERT bemerkt ferner, das weise Alles mit zwingender Nothwendigkeit darauf hin, daß die Rolle des Hermes schon durch die bildliche oder poetische Tradition übermittelt sei, und daß sich eine Scene wie die der genannten beiden Vasengemälde schon bei ARKTINOS gefunden habe. Eine Bestätigung hierfür gewinnen wir, um von dem oben S. 12 genannten Gemälde abzusehen, aus der schwarzfigurigen Darstellung No. 3; auch sie auf das Drama, „weil in diesem die Psychostasie mit dem Kampfe verbunden ist", zurückzuführen, dürfte doch etwas zu bedenklich sein und auch von LUCKENBACH nicht versucht werden. Findet sich doch übrigens ein ähnlicher Gedanke wie der der ψυχοστασία schon bei HOM. Il. x, 209.

Auch KLEIN ist dafür, daß schon in der streng rothfigurigen Vasenmalerei der Einfluß des Dramas sich finde, eingetreten.[1]

Die sehr fragmentirte, etwa um Ol. 80 fabricirte Dolonschale des EUPHRONIOS (Mon. d. I. II, 10a = OVERBECK, Gallerie XVII, 2) soll in der ersten völlig freien, mit der ganzen bisherigen Typenwelt brechenden Schöpfung des Meisters deutlich die Inspiration der Tragödie erkennen lassen; ja KLEIN geht, da der Rhesos, angeblich von EURIPIDES, nicht in Frage kommen kann, weiter und behauptet, daß die fraglichen Thonscherben (!) die Existenz einer solchen Tragödie sophokleischer Zeit verlangen. Mit demselben Rechte könnte man, da das Brechen mit den bisherigen Typen keineswegs das Recht giebt, als Grundlage einer Darstellung das Drama anzunehmen, verlangen, daß die Thonscherben die Existenz einer solchen epischen Schilderung voraussetzen. Aber warum nimmt KLEIN die Existenz einer Tragödie an? Weil bei HOMER das Wolfsfell nicht als Verkleidung (wie Rhes. 208ff.), sondern als Kleidungsstück dient, das gegen die Kälte schützen soll. Soll deshalb HOMER als Quelle in Abrede gestellt werden? Woraus geht hervor, daß der Vasenmaler den Dolon als einen verkleideten Krieger aufgefaßt habe? Der verkleidete Dolon der Tragödie trägt auf dem Kopfe das χάσμα θηρός und dies macht die Verkleidung erst vollständig. Bei HOMER dagegen Il. K, 335 die κτιδέη κυνέη wie auf unserem Vasenbilde, dessen Quelle nur die homerische Dolonie ist.

Weiter nimmt KLEIN[2] auch bei der Troilosschale des

[1] Euphronios S. 59ff. u. S. 65. [2] a. a. O. S. 88.

Euphronios (Gerhard, A. V. 224—226) und zwei anderen von ihm namhaft gemachten Hydrien den Einfluß der Tragödie und zwar der sophokleischen an. Die allgemeinen hierfür beigebrachten Gründe, daß die ganze Anordnung mit ihrem dreifachen Scenenwechsel einen ausgeprägt dramatischen Character trage, beweisen nichts, ebenso wie die Annahme unhaltbar ist, daß eine unmittelbare Inspiration von den Brettern herab nur für das Bild der Wappnung möglich sei, „dem man allerdings eine Stichomythie (?) zwischen Hektor und Alexandros durchzufühlen meint.“ Gerade für diese Scene, die übrigens typisch ist, ist der unmittelbare Einfluß der Bühne unwahrscheinlich, da bei den schwerfälligen Bewegungen des tragischen Schauspielers eine in dem Maße freie Bewegung voraussetzende Situation, wie Klein will, undenkbar ist. Klein beruft sich aber zur Stützung seiner Annahme hauptsächlich auf Schol. Il. *Ω*, 257, wo es von dem sophokleischen Troilos heißt: *ἐντεῦθεν Σοφοκλῆς ἐν Τρωίλῳ φησὶν αὐτὸν ὀχευθῆναι ὑπὸ Ἀχιλλέως ἵππους γυμνάζοντα παρὰ τὸ Θυμβραῖον καὶ ἀποθανεῖν.* Statt des unverständlichen *ὀχευθῆναι* will Welcker[1] *λογχευθῆναι*, Klein *λοχηθῆναι* schreiben; ersteres dürfte den Vorzug verdienen, da auch Eustath. ad Il. p. 1438, 23 bezeugt, daß Troilos *ἵππους ἐν τῷ Θυμβραίῳ γυμνάζοντα λόγχῃ πεσεῖν ὑπ' Ἀχιλλέως.*[2] Der Unterschied dieser späteren Version von der früheren ist demnach der, daß in jener Troilos sich aus eigenem Antrieb vor das Thor gewagt hat, um seine Pferde im Haine des Gottes zu tummeln. Hier wird er von Achilleus überrascht und getödtet. Dass Troilos an dem Altare des Apollon geschlachtet worden sei, wie Klein annimmt, sagt der Scholiast nicht, und wenn dieser und Eustathios bezeugen, daß Troilos durch einen Lanzenstoß getödtet worden sei, so ist diese Todesart characteristisch, und wenn wir aus unseren Quellen nicht herauslesen wollen, was thatsächlich nicht drinsteht, so müssen wir uns mit jenen Angaben begnügen. Da nun aber, um von Einzelheiten, wie sie Luckenbach berührt,[3] hier zu

---

[1] Griech. Trag. S. 124.

[2] Dem Tode durch die Lanze widerspricht keineswegs, wie Klein annimmt, fr. 561. Hier ist *πλήρη μασχαλισμάτων* in der uneigentlichen Bedeutung genommen, woranf schon Welcker hinweist. Denn daß Achilleus den Troilos zerstückelt habe, wird doch wohl niemand behaupten wollen.

[3] a. a. O. S. 607 ff.

schweigen, der Tod des Troilos auf dem Altare des Apollon schon in schwarzfigurigen Vasengemälden sich dargestellt findet, so werden wohl auf dieselbe Quelle, welche diesen zu Grunde liegt, auch die Darstellungen auf der Schale des Euphronios zurückzuführen sein. Daß der Zug, daß Troilos an einem Altare hingeschlachtet wird und zwar mit dem Schwerte wie bei Euphronios, schon dem Epos (Stasinos) eigen ist, zeigt Luckenbach.[1] Wie man endlich in der Darstellung der volcenter Hydria bei Overbeck, Gallerie XV, 11 den Einfluß des Dramas erkennen kann, ist mir unverständlich, und man kann sich schließlich nicht wundern, wenn bei einer Reihe anderer schwarzfiguriger Vasengemälde, deren Deutung aus den Gedichten des epischen Kyklos, eben weil sie uns nur in Fragmenten erhalten sind, nicht gelingt, das Drama als poetische Quelle angenommen wird.

Ueber die von Luckenbach a. a. O. S. 603 sub α—ε genannten und ebenfalls auf den Troilos des Sophokles bezogenen Vasengemälde will ich in Kürze nur Folgendes bemerken. In α γ δ ist ein einfacher Brunnenpfeiler dargestellt, an dessen Stelle in β und ε ein Brunnenhaus getreten ist. Im Epos begleitete Polyxena den Troilos zum Brunnen. In den genannten Vasengemälden fehlt Polyxena. Das ist, so schließt Luckenbach, ein auffallender Zug, der Sophokles zu eigen gewesen sei. Woher weiß man aber, daß bei Sophokles Troilos zum Brunnen ging, um seine Rosse zu tränken? Und weshalb ist man zu der Annahme berechtigt, daß, falls in α wirklich — was noch zweifelhaft ist — das thymbräische Heiligthum des Apollon dargestellt ist, dies Heiligthum bei Sophokles mit dem Brunnen eng verbunden und beide dem Apollon geweiht waren? Endlich wird man mir zugeben, daß die Thatsache, daß in den angeblich von Sophokles abhängigen Vasengemälden nur ein Pferd, in dem vom Epos abhängigen dagegen sich zwei Pferde dargestellt finden, keine Beweiskraft besitzt. Auch berichtet der Scholiast ἵππους γυμνάζοντα sei Troilos gefallen, und wenn Luckenbach meint,[2] „man habe nicht das Recht, den Plural besonders zu pressen und daraus zu entnehmen, daß Troilos mit zwei Rossen

---

[1] a. a. O. S. 610.

[2] a. a. O. S. 612. Schreiber, Annal. d. J. 1875, S. 196. Vgl. übrigens auch Urlichs, Beiträge zur Kunstgesch. S. 23.

auszog", so kann ich einer derartigen Interpretation gegenüber nur bemerken, daß man auch Vasengemälde mitunter nicht allzusehr „pressen" darf.

Die Behauptung, daß in Kunstwerken des fünften Jahrhunderts der Einfluß der vom Drama ausgegangenen Sagengestaltung nicht nachzuweisen sei, kann scheinbar in einem Falle eine Ausnahme erleiden. Man beruft sich auf Vasengemälde mit Satyrdarstellungen und erklärt die Erscheinung, daß sie in den Gemälden des streng rothfigurigen Stils vorkommen, daraus, daß das Satyrspiel, „dieser ungezogene Liebling der tragischen Muse", Anlaß zu Erfindungen köstlichen Humors geboten habe, und daß sich die Vasenmaler „diesen dankbaren Stoff unmöglich entgehen lassen konnten."[1] An dieser Behauptung mag Manches richtig sein; aber es wird schwerlich gelingen das zeitliche, zwischen Aufführung des Satyrspiels und Anfertigung des Vasengemäldes, bestehende Intervall zu fixiren. Robert weist darauf hin, daß die launige Erfindung des Timanthes in dem bekannten Kyklopenbilde jedenfalls unter dem Einflusse des euripideischen „Kyklops" stehe, zwar nicht dem Thema, aber gewiß in dem der Composition zu Grunde liegenden Gedanken nach. Das Gleiche ließe sich von einer Reihe von Vasengemälden mit Satyrscenen sagen; wenn diese uns ganz besonders vom Drama abhängig zu sein schienen, so mag das darauf beruhen, daß nichts leichter ist als gerade hier allgemeine Vermuthungen auszusprechen. Allein es handelt sich nur um Motive, nicht um den Einfluß der Sagengestaltung des Satyrdramas. Diesen letzteren hat man allerdings bei einer Darstellung einer Brygosschale (Mon. d. J. IX, 46 = Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII, 6) nachweisen wollen: Matz[2] erkennt hier eine Scene aus der Iris des Achaios, Urlichs[3] eine solche aus dem Inachos des Sophokles. Von beiden Satyrdramen ist uns zu wenig bekannt, als daß sich zwischen ihnen und dem Vasengemälde des Brygos eine Parallele ziehen ließe.

Diese Andeutungen mögen genügen für die Entscheidung der Frage, ob eine Einwirkung der dramatischen Poesie auf die

[1] Robert a. a. O. S. 28.
[2] Annal. d. J. 1872 S. 294ff.; vgl. Bullett. 1872 S. 40f.
[3] Der Vasenmaler Brygos S. 5.

Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts stattgefunden habe. Man wird vielleicht, wenn man die Vasenbilder des streng rothfigurigen Stils nach ihrer poetischen Grundlage durchgehends einer eingehenden Untersuchung unterzieht, für die entgegengesetzte Ansicht noch eine Reihe solcher Beispiele anführen können, wie wir einige im Vorstehenden näher besprochen haben; so lange aber nicht der Beweis geliefert wird, daß eine in einem Vasengemälde des fünften Jahrhunderts dargestellte Sage die Erfindung eines Tragikers sei, daß also mit Rücksicht hierauf der Einfluß des Epos nicht in Betracht kommen kann, so lange werden wir davon absehen müssen, in Vasengemälden des fünften Jahrhunderts dramatische Einflüsse nachweisen zu können. Man möge immer bedenken, daß unsere litterarische Ueberlieferung viel zu mangelhaft ist, daß zu viel von den Gedichten des epischen Kyklos verloren gegangen ist, als daß wir in einem Falle, wo sich die poetische Grundlage eines Vasengemäldes aus dem Epos nicht mehr nachweisen läßt, auf das Drama als Quelle zu schließen berechtigt wären. Und sollte ja, was, wenn auch nicht wahrscheinlich, so doch möglich wäre, durch eine glückliche Entdeckung und das von Jahr zu Jahr anwachsende monumentale Material der bindende Beweis erbracht werden, daß auf ein streng rothfiguriges Vasenbild das Drama von Einfluß gewesen, so würde ein derartiger Fall gegenüber der großen Masse der nicht von der Tragödie abhängigen Vasengemälde der genannten Stilart als eine Ausnahme zu gelten haben, durch welche die Regel nur bestätigt werden könnte.

Wenn wir aus der bisher nur im negativen Sinne entschiedenen Frage über die zeitliche Begrenzung des Einflusses der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei das positive Resultat ziehen wollten, so dürfte dies etwa dahin lauten, daß — von einem bestimmten Zeitpunkte wird man selbstverständlich absehen müssen, — etwa erst mit dem vierten Jahrhundert deutlich wahrnehmbare Einflüsse der dramatischen Poesie auf die Vasenmalerei konstatirt werden können. Indessen auch diese Behauptung bedarf noch einer wesentlichen Einschränkung. Nicht nur die im Folgenden besprochenen, sondern überhaupt alle Vasengemälde, welche vermöge ihres eigenthümlichen äußeren

Characters sich als von der Tragödie abhängig erweisen, tragen, was überdies durch die Fundnotizen bestätigt wird, den Stempel unteritalischer Localtechnik. Fragen wir nach der zeitlichen Begränzung der unteritalischen Vasenproduction, so dürfte sich mit einiger Sicherheit diese zeitliche Begränzung nach obenhin feststellen lassen. Jahn weist darauf hin,[1] daß der Stil der unteritalischen Vasen nicht bezweifeln lasse, daß sie später sind als die des sogenannten schönen Stils, und wenn dieser letztere nachweislich bis etwa in die Zeit Alexanders herabreicht, so wird sich für jene als Zeit der Fabrikation wesentlich die Epoche nach Alexander, die Diadochenzeit, ergeben. Mit dieser Datirung stimmen auch die Voraussetzungen, welche die dramatisch begründeten unteritalischen Vasengemälde zur Bedingung haben, überein. Die Zeit nach Alexander ist es, welche uns Unteritalien, vornehmlich Apulien unter griechischem Einflusse zeigt,[2] die Zeit, wo Apulien durch und durch hellenisch wurde und wo griechische Kultur und Sprache Eingang fanden.[3] Hiermit steht es eben im Einklang, wenn sich in den unteritalischen Vasengemälden häufig Scenen aus der attischen Tragödie dargestellt finden, deren Verbreitung in der hellenischen Welt, wie wir sahen, in jener Epoche stattfand.

Schwieriger dürfte es sein, die Zeit der Fabrikation bemalter Thongefäße nach der anderen Seite hin zu begränzen. Das einzige positive Zeugnis, welches man für eine zeitliche Bestimmung angeführt hat, ist eine Mauerinschrift aus einem Grabe von Canosa,[4] welche in das Jahr 67 v. Chr. (687 a. u. c.) weist. Man hat auf Grund dieser Inschrift die Fabrikation bemalter Thongefäße in Unteritalien bis zu dem genannten Jahre ausdehnen wollen — wie mir dünkt nicht mit Recht. Denn die genannte Inschrift spricht nur für die Thatsache, daß bis in das erste vorchristliche Jahrhundert die Sitte herrschte bemalte Thongefäße in Gräber zu stellen; daß in dieser Zeit noch die Fabrikation von Thongefäßen stattfand, ist durch nichts bezeugt. Viele der in Lucanien und Apulien gefundenen Vasen zeigen auf der Rückseite Vorstellungen, denen man eine se-

[1] Einl. S. CCXXXII. [2] Mommsen, Unterital. Dialecte. S. 89 ff.
[3] Jahn a. a. O. S. CCXLV.
[4] C. I. L. IX No. 390. Vgl. Jahn S. XLV.

pulcrale Bedeutung zumißt und man muß deshalb annehmen, daß diese Gefäße für den Gebrauch in Gräbern angefertigt worden sind. Ob dies aber von allen Vasen gilt, namentlich von den Prachtgefäßen, deren Rückseite mythologische Darstellungen aufweist, möchte ich sehr bezweifeln. Die meisten dieser Prachtgefäße dienten gewiß als Prunk- und Schaustücke in den Zimmern der Reichen, was unter Anderem daraus hervorgeht, daß sich verschiedene Vasen gefunden haben, die als Gegenstücke gearbeitet und zu solchen bestimmt waren. Wenn man solche in Gräbern gefunden hat, so ist damit nicht gesagt, daß sie ursprünglich für sepulcralen Gebrauch gearbeitet waren; sie konnten zu jeder Zeit und lange nachdem sie gearbeitet worden waren, den Todten mit in die Gräber gegeben werden.

Ich möchte hier nur die Vermuthung aussprechen, deren Begründung vorbehalten bleiben muß, daß die Fabrikation bemalter Gefäße in Unteritalien in der Hauptsache um 200 v. Chr. erloschen sein mag, d. h. zu der Zeit, wo der hannibalische Krieg die süditalischen Landschaften, namentlich Campanien, Apulien und das lucanische und brettische Gebiet in seiner ganzen Schwere heimgesucht,[1] den Wohlstand der Bevölkerung vernichtet und damit dem Kunsthandwerke den Boden entzogen hatte, dessen es für seine Entwickelung und seinen Bestand bedarf.

[1] Mommsen, Röm. Gesch. I,[7]. S. 855f.

II.
Besonderer Theil.

Ueber Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden.

Erstes Kapitel.

Vasengemälde, die sicher auf Euripides beruhen.

Aiolos.

Der „Aiolos“ des Euripides behandelt die verbrecherische Liebe zwischen Makareus und der Kanake, den Kindern des Aiolos. Die Tragödie erinnert in verschiedener Hinsicht, namentlich in dem der Handlung zu Grunde liegenden Thema, an den erhaltenen Hippolytos des Dichters, und aus der Verwandtschaft der beiden Dramen mag es sich erklären, wenn ein für den Aiolos in Betracht kommendes Vasengemälde früher von Jatta und Heydemann für den „Hippolytos“ in Anspruch genommen worden ist.

Darstellung auf einer Hydria von Canosa der Signora Petrone (früher der Sammlung Basti angehörig). Abgeb. Arch. Ztg. 1883, Taf. 7, 1; vgl. das. S. 51 ff. (Kalkmann.)

Der Ort der Handlung, welche uns das Vasengemälde vor Augen führt, ist das Innere des durch eine dorische Säule angedeuteten Königshauses. In der Mitte der Darstellung liegt auf einer Kline entseelt (s. u.) eine Frau: in der matt herabhängenden Rechten hält sie noch das Schwert gefaßt, mit dem sie sich die tödtliche Wunde in der Brust beigebracht hat. Rechts tritt ein älterer bärtiger Mann heran, der mit einem in der erhobenen Rechten gehaltenen Stock (Scepter) auf einen Jüngling hindeutet, der links von der Kline, die Hände auf den Rücken

gebunden und von einem hinter ihm stehenden zweiten Jünglinge geführt, mit starrem Blicke der Leiche entgegentritt. Auf die Gruppe dieser beiden Jünglinge folgen nach links eine vor einem Stuhle ruhig dastehende weibliche Figur, die Blicke auf den tragischen Vorgang in der Mitte des Bildes richtend; auf diese zwei andere weibliche Figuren, in stürmischer Bewegung der Mitte zueilend. Dem bärtigen Manne rechts von der Mitte zunächst gewahrt man eine ältere Frau, gesenkten Hauptes auf einem altarartigen Gegenstande sitzend; ihre äußere Erscheinung läßt in ihr die Figur der Amme vermuthen. Im Nacken wird sie von einem hinter ihr stehenden Jünglinge festgehalten. Auf diese Gruppe folgt schließlich nach rechts in etwas gebeugter Haltung eine Frau, welche ihre Aufmerksamkeit ebenfalls auf die Mitte richtet.

Die einzelnen Figuren dieser Darstellung im Allgemeinen näher zu benennen, dürfte nicht schwer sein: der Alte ist vermuthlich der König, die auf der Kline ruhende todte Frau seine Tochter oder Gemahlin, der erste der beiden Jünglinge rechts ihr Geliebter, die auf dem Altare sitzende Frau die in der Tragödie beliebte Figur der Amme. Hiernach würde der Gedanke, die Situation auf eine Scene des Hippolytos zu beziehen, nicht gar zu fern liegen. Allein schon Kalkmann, der unser Vasenbild zuerst mit dem Aiolos in Zusammenhang gebracht hat, wies darauf hin, daß gewichtige Gründe gegen jene Annahme sprechen würden. Für Entscheidung der Frage müsse in erster Linie das Schwert, das die Todte in der Rechten hält, von Wichtigkeit sein, denn während in der überwiegenden Mehrzahl von Fällen die Heldin der Tragödie und so auch Phaidra, dann, wenn sie durch Selbstmord ihrem Leben ein Ende macht, sich erhängt, so sei das Schwert für die weibliche Figur in dem Maße characteristisch, daß man nur an Kanake denken dürfe, die sich mit dem ihr von ihrem Vater übersandten Schwerte das Leben genommen. Da diese Beobachtung, wie wir nicht zweifeln, entschieden richtig ist, so werden wir bei der Frage, auf welcher poetischen Darstellung die Situation beruhe, mit Bestimmtheit auf den euripid. Aiolos hingewiesen, die einzige dramatische Bearbeitung, die, soviel wir wissen, die Liebesschuld zwischen Makareus und Kanake behandelte, eine Tragödie, die nach zahlreichen Erwähnungen bei den alten Schriftstellern einer ziemlichen Be-

rühmtheit sich zu erfreuen gehabt hat und als eine Hauptquelle der ihr zu Grunde liegenden Sage gelten muß.

Für die Rekonstruktion des Dramas[1] muß neben den Fragmenten (bei Nauck No. 14—42) vor Allem, wie man längst erkannt hat, die elfte Heroide Ovids herangezogen werden. Hiernach ergiebt sich für den ersten Theil bis zum Eintritt der Katastrophe, d. h. bis zur Entdeckung der Schuld der beiden Geschwister, folgende Aufeinanderfolge der Thatsachen: Aiolos, der Vater der Kanake, geht mit dem Plane um, seine Söhne zu verheirathen und zwar so, daß er jedem seine Braut durch das Loos zuertheilen will.[2] Makareus, sein ältester Sohn, räth ihm dagegen, die Schwestern ihren Brüdern zu vermählen. Der König bleibt bei seinem Vorhaben und hierdurch wird der schärfste Kontrast zwischen ihm und seinem Sohne, der von glühendster Leidenschaft für eine seiner Schwestern erfaßt ist, hervorgerufen. Die Zeit, in der das Drama spielt, ist nach Welcker der Tag des Unterganges der Geschwister, der Tag, an dem die von Makareus schwangere Kanake niedergekommen ist. Die Amme, der entschieden ein Hauptantheil an der dramatischen Handlung zugefallen sein muß, soll das Kind, bedeckt mit Zweigen, angeblich um ein Opfer darzubringen, aus dem Hause schaffen. Schon hat sie die Schwelle erreicht, als das Kind durch sein Schreien zum Verräther wird. Aiolos konnte nicht in Zweifel sein, wer die Mutter des Kindes sei. *Insana regia voce sonat* — so berichtet Ovid — . . *ensem mittit et iubet ex merito scire, quid iste velit.*[3] Wenn bisher die Handlung ziemlich einfach ist und sich an der Hand der zu Gebote stehenden Mittel kaum anders rekonstruiren läßt, so weichen in der weiteren Entwickelung, besonders aber in der Ausgleichung des tragischen Konflikts die Erklärer mehr oder weniger von einander ab.

Welcker nahm an, daß, als die Schuld der Kanake bekannt geworden sei, Aiolos mit der Amme ein Verhör angestellt habe. Ich kann mich dieser Vermuthung, die von Kalkmann für einen Irrthum erklärt wird, „da die Amme den Namen des

---

[1] Welcker, Griech. Trag. S. 860ff. Hartung, Eurip. restit. I, p. 265.

[2] Welcker bezieht hierauf fr. inc. 979:

ὁ τῆς τύχης παῖς κλῆρος [ταγείς].

[3] V. 95f.

Makareus unmöglich verschweigen konnte", nur anschließen und finde für deren Richtigkeit eine gewisse Stütze in dem Vasengemälde. Meiner Meinung nach war Aiolos aus Gründen, die der Verstand gebot, geradezu gezwungen in dem Augenblicke, wo er den Fall seiner Tochter vernahm, die Person, die stets um jene herum war, über das Nähere zu befragen. Gewiß mußte die Amme da den Namen des Makareus nennen; aber ich sehe nicht ein, weshalb hierdurch die Handlung irgendwie beeinträchtigt werden könnte. Im Allgemeinen würde man ja erwarten können, „daß sich das Unglück nach und nach dem Aiolos enthüllen würde", daß die Schuld des Makareus dem Vater zunächst noch unbekannt blieb; aber die Technik des euripid. Dramas erlaubt ebenso gut an einen plötzlichen Eintritt der tragischen Katastrophe zu denken, wie an eine Scene, in welcher das ganze Unglück sich dem Vater mit einem Male enthüllte. Für diese Scene kann uns unser Vasenbild einen willkommenen Aufschluß gewähren. Aiolos hat der Kanake das Schwert gesandt: sie hat sich, den Wink wohl verstehend, sofort mit demselben getödtet. Sie ist also todt[1] und liegt nicht, wie Kalkmann meint, im Sterben, denn ihre Augen sind geschlossen, ihr Haupt ist geneigt, das sie andernfalls gewiß dem eintretenden Bruder und Geliebten zuwenden würde; auch weist die klaffende Wunde in der Brust auf den bereits eingetretenen Tod hin. Von der Amme hat der König den ganzen Vorgang bereits erfahren: vielleicht mitschuldig — denn ob sie die Verbindung der beiden Geschwister zu verhindern suchte, können wir nicht wissen — muß auch sie büßen: hierauf weist der Umstand hin, daß sie gewaltsam von dem hinter ihr stehenden Jünglinge festgehalten wird. Aiolos hat ferner, als er den ganzen Zusammenhang vernommen, befohlen, seinen Sohn herbeizubringen: dieser ist gefesselt und in dem Augenblicke, da er der todten Schwester ansichtig wird, tritt ihm seine Schuld, die ihm überdies der Vater noch zum Bewußtsein bringt, in ihrer vollen Größe vor die Augen. Man könnte meinen, daß eine Scene, in der die sterbende Kanake eine Rolle zu spielen hatte, in der sie dem Vater bittere Vorwürfe machen, dem Geliebten verzeihen konnte, von größerer Wirkung gewesen wäre. Gewiß; aber auch das

[1] Vgl. den Typus der todten Niobide, Mon. d. J. XI, 40.

Gegentheil, wenn Makareus kein Wort des Trostes und der Verzeihung aus dem Munde der vernehmen konnte, zu deren Untergang er allein beigetragen, mußte von nicht minder tragischem Effecte sein. Wenigstens beweist für die erste Annahme das Epigramm des Lukillios auf einen Mimen (Anthol. Pal. XI, 254) nichts; hier wird nur gesagt, daß die sterbende Kanake auf der Bühne dargestellt zu werden pflegte, nicht aber daß dies in Gegenwart des Vaters und Bruders geschah. In einer derartigen Scene wäre nichts natürlicher gewesen, als daß Kanake die feindlichen Gemüther versöhnen und den Ausgleich des tragischen Konflikts herbeiführen würde. Das nimmt allerdings Kalkmann an; wenn er aber meint „den bis aufs äußerste gespannten Konflikt kann hier nur eine dritte dazwischentretende Person beseitigen; nur sie, die Sterbende, kann wie ein *deus ex machina* die Leidenschaften beschwichtigen", so ist dies gewiß keine schlechthin geltende Forderung. Die Versöhnung ist allerdings eine nothwendige Voraussetzung des Stückes; aber da wir wissen, daß z. B. Hippolytos in der gleichnamigen Tragödie sich erst dann, nachdem Phaidra bereits todt und er selbst schon dem Untergange entgegengegangen ist und tödtlich verwundet auf die Bühne gebracht wird, mit Theseus aussöhnt, so ist die Annahme gerechtfertigt, daß Makareus, dessen Selbstmord bezeugt wird,[1] sterbend auf die Bühne gebracht wurde, nachdem etwa ein Bote dem Aiolos von der geschehenen That berichtet hatte. Der tragische Abschluß des Stückes würde alsdann mit dem Ausgleich des tragischen Konflikts zusammengefallen sein.

In Kürze sei noch auf die Nebenfiguren unseres Bildes hingewiesen: in den drei weiblichen Figuren links dürfen wir unbedenklich die Schwestern der Kanake erkennen, während ich in der älteren Frau auf der rechten Seite die Mutter der Aioliden

[1] Plat. Leg. VIII, p. 838 C.: *ὅταν ἢ Θυέστας ἤ τινας Οἰδίποδας εἰςάγωσιν ἢ Μακαρέας τινὰς ἀδελφαῖς μιχθέντας λαθραίως, ὀφθέντας δὲ ἑτοίμως θάνατον αὐτοῖς ἐπιτιθέντας δίκην τῆς ἁμαρτίας.* — Hygin fab. 242: *Macareus .. propter Canacen sororem, id es sponsam, ipse se interfecit.* Sostratos erzählt bei Stobäus den Vorgang folgendermaßen: *Μακαρεὺς δὲ τὸν γεννήσαντα προεξελεωσάμενος ἔδραμεν εἰς τὸν θάλαμον . . . τῷ αὐτῷ ξίφει τὸν βίον περιέγραψε.* Die Details dieser dramatischen Entwickelung hält auch Kalkmann (Anm. 67) nicht für maßgebend.

erblicken möchte; ob ihr in der Tragödie eine Rolle zufiel, läßt sich nicht entscheiden.

Kalkmann[1] macht schließlich darauf aufmerksam, daß das Vasenbild möglicherweise unter dem Einflusse eines berühmten Gemäldes des Malers Aristeides stehe, das Plinius XXXV, 99 = SQ. 1779, 7 mit den Worten *„pinxit et anapauomenen propter fratris amorem"* beschreibt.[2] Ich kann die Möglichkeit einer derartigen Annahme aus allgemeinen und besonderen Gründen, deren Darlegung hier zn weit führen würde, nicht anerkennen.

Alkmene.

Ueber den wahren Inhalt dieser Tragödie war man sich noch bis vor Kurzem völlig im Unklaren. Welcker[3] nahm an, da der Titel der Tragödie in dem marmor Albanum fehlt, daß sie möglicherweise mit dem Rhadamanthys des Dichters identisch sei und zum Gegenstand nach einer Notiz bei Apollodor 2, 4, 11 die Verheirathung der Alkmene mit Rhadamanthys nach dem Tode des Amphitryon gehabt habe. Abgesehen von andern Gründen kann eine Identität der beiden Dramen nicht für möglich angesehen werden, da schon die alten Grammatiker den Rhadamanthys für unecht erklärten, während die Alkmene stets für echt galt. Auch der Versuch von Hartung,[4] die Alkmene mit dem Likymnios für identisch zu erklären, weil, wie in der Alkmene, so auch im Likymnios von Blitz und Donner die Rede war, muß als unhaltbar bezeichnet werden: beide Dramen werden in unseren Quellen immer von einander getrennt.

Wichtig für die Rekonstruktion der Alkmene erweisen sich zwei Vasengemälde, welche Engelmann[5] besprochen und mit Bezug auf Euripides einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat, die den folgenden Zeilen zn Grunde gelegt werden mußte.

No. A. Darstellung auf einer Vase des Python. (*ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ*) im Besitze des Grafen Carlisle in Castle

[1] a. a. O. S. 72. [2] Brunn, Künstlergesch. II, S. 172.

[3] Gr. Tr. S. 690 ff. [4] Eur. rest. I, S. 534.

[5] Programm d. Friedr.-Gymn. in Berlin 1882. („Beiträge zu Euripides. I. Alkmene"). Ein früherer Aufsatz von demselben Gelehrten: Annal. d. J. 1872, S. 5 ff.

Howard. Abgebildet Nouv. Ann. d. J. 1837, tav. X und bei Engelmann, Beitr. S. 5.

In der Mitte ein aus Holzscheiten errichteter, nach oben architektonisch abgeschlossener Scheiterhaufen, über den sich ein in verschiedenen Farben ausgeführter Regenbogen wölbt; in dem von diesem eingeschlossenen Raume grauweise Punkte (Andeutung von Sturmwind?). Auf dem Scheiterhaufen sitzt in reich verziertem Gewande Alkmene (*ΑΛΚΜΗΝΗ*), den Blick freudig überrascht zu der links über ihr sichtbaren Erscheinung des Zeus (ΞΕΥΣ) gerichtet. Unten zu beiden Seiten des Scheiterhaufens sind links Antenor (*ΑΝΤΗΝΩΡ*), in reichem Gewande, auf dem Haupte den Pilos tragend, rechts Amphitryon (*ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ*) beschäftigt mit Fackeln die Scheite in Brand zu stecken; ein vor jedem niedergefahrener Blitzstrahl des Zeus soll sie von ihrem Beginnen zurückschrecken. Oben zu beiden Seiten des Regenbogens sind bis zur Brust zwei Frauengestalten (Hyaden) sichtbar, deren jede aus einem Kruge Wasser auf den Scheiterhaufen gießt. Am rechten oberen Rande des Bildes schließlich Eos (*ΑΩΣ*), die Göttin der Morgenröthe, welche einen nicht sicher zu bestimmenden Gegenstand (Spiegel?) in der Rechten vor sich hält.[1]

Das zweite Vasengemälde stellt denselben Vorgang, aber bedeutend verkürzt, dar:

No. B. Darstellung auf einer Vase aus der Sammlung Castellani im brit. Museum. Abgebildet Annal. d. J. 1872, tav. d'Agg. A. u. bei Engelmann, Beitr. S. 7.

Auf einem Altare, der oben architektonisch verziert ist, sitzt eine Frau, welche beide Arme entsetzt emporstreckt, weil sie von einem Jüngling, der in jeder Hand eine Fackel haltend sich von links dem Altare nähert, bedrängt wird. Die Pythonvase bezeichnet ihn als Antenor, jene Frau als Alkmene. Ueber beiden Figuren wölbt sich ein Bogen, an dem links und rechts je eine Frau steht und aus einem Kruge Wasser herabgießt.

An einer Uebereinstimmung des Gegenstandes der beiden Vasengemälde kann nicht gezweifelt werden. Die Bewegung der

[1] Millingen (Nouv. Ann. 1837 S. 487) wollte in der Darstellung die Apotheose der Alkmene erkennen; vgl. dagegen Engelmann a. a. O. S. 6.

Alkmene in B ist allerdings eine andere als in A; allein diese Verschiedenheit ergiebt sich aus der äußeren Beschaffenheit von B, das bedeutend verkürzt ist und auch die Theophanie des Zeus nicht enthält; der Vasenmaler konnte deshalb die Alkmene mit jenem dem Gedanken nach nicht verbinden, sondern mußte die Aufmerksamkeit der Dulderin dahin richten, von wo ihr Gefahr droht. Daß wir in B eine schlechte Copie von A zu erkennen haben, glaube ich nicht, nehme vielmehr an, daß Python wie der Maler von B nach einem und demselben Vorbilde gearbeitet haben. Dann würden wir in dem altarähnlichen Gegenstande in B eine misverstandene Andeutung des Scheiterhaufens erkennen dürfen. Der architektonische Abschluß des letzteren in A findet sich in B wieder, was auch die Vermuthung, daß beiden Gemälden eine und dieselbe Quelle zu Grunde liege, bestätigt.

Die Erklärung hat, worauf Engelmann hinweist, davon auszugehen, im Bereiche des Alkmenemythus einen Moment festzustellen, wo sich Alkmene ihrem Gatten gegenüber eines schweren Vergehens, das eine ebenso schwere Strafe nach sich ziehen mußte, schuldig machte und wobei das Einschreiten des Zeus eine gewichtige Rolle spielte. Hierbei kann nur an jenen Augenblick, der die Geburt des Herakles zur Folge hatte, gedacht werden, als Zeus, während Amphitryon gegen die Teleboer zu Felde zog, der Alkmene in ihres Gatten Gestalt sich näherte und durch den, aus diesem unerlaubten Verkehr sich ergebenden Folgen Anlaß zu einem Konflikte gab, dessen Darstellung einen vorzüglichen Stoff zu einer dramatischen Behandlung abgeben mußte. Ob eine solche von Aischylos anzunehmen sei, mag fraglich erscheinen, da Dindorfs Vermuthung, daß bei Hesychius I, p. 486: *ἀποστάς· φυγών. Αἰσχύλος Ἰσθμιασταῖς καὶ Ἀλκμήνῃ* der Name des Euripides ausgefallen sei, viel Ansprechendes hat. Jedenfalls dichtete aber Sophokles einen Amphitryon, und von der euripideischen Alkmene ist uns eine Anzahl von Fragmenten erhalten, die freilich bei dem Character, der den meisten Bruchstücken zu eigen ist, wenig Schlüsse auf das Drama selbst zulassen. Mit den Voraussetzungen, die wir oben für den Konflikt des Dramas machten, stimmt Hygin. fab. 29 im Wesentlichen überein: *Amphitryon cum abesset ad expugnandam Oechaliam, Alcumena, aestimans Jovem coniugem suum esse, eum thalamis recepit. . . . Postea cum nuntiaretur ei, coniugem*

3*

victorem adesse, minime curavit, quod putabat, se coniugem suum vidisse. Qui cum Amphitryon in regiam intrasset et eam videret negligentius se curantem, mirari coepit, et queri, quod se advenientem non excepisset. Cui Alcumena respondit: iam pridem venisti, et mecum concubuisti, et mihi narrasti, quae in Oechalia gessisses. Quae cum signa omnia diceret, sensit Amphitryon, numen aliquod fuisse pro se; ex qua die cum ea non concubuit. Quae ex Jove compressa, peperit Herculem. Von der Bestrafung der Alkmene und der Intervention des Zeus spricht Hygin freilich nicht: man könnte hieraus schließen, daß er eine andere Quelle als Euripides benutzt hat; vielleicht war in dieser nur der Schluß anders, während die übrige Handlung mit Euripides übereinstimmte.

Mit der Darstellung der Pythonvase lassen sich die bekannten Verse aus Plaut., Rud. 4 vortrefflich in Zusammenhang bringen: „*proh di inmortales, tempestatem quoiusmodi Neptunus nobis nocte hac misit proxuma! detexit ventus villam! quid verbis opus't, non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi.*"

Durch Blitze werden Antenor und Amphitryon gehindert, den Scheiterhaufen anzuzünden und die Alkmene dem Flammentode zu überantworten, während heftige Regengüsse und ein Sturmwind das Feuer löschen. Zeus erscheint selbst (vermuthlich als *deus ex machina*), um die Unschuld der Alkmene aufzuklären und den erzürnten Amphitryon zu versöhnen; eine Andeutung von Herakles Geburt und einstiger Größe war hierbei nur angebracht.[1] Die Katastrophe fällt gegen Morgen, wie die Eos der Pythonvase andeutet. — Ueber andere Einzelheiten und weitere Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Tragödie muß auf Engelmann, Beitr. a. a. O. verwiesen werden.

Andromache.

Darstellung auf einer Amphora mit Volutenhenkeln aus Ruvo i. Bes. v. Caputi. (Jatta, Vasi del sign. Caputi No. 239.) Abgeb. Annal. 1868, tav. d'Agg. E.; beschr. das. v. Jatta S. 235ff.

Unten in der Mitte kniet mit dem rechten Fuße Neoptolemos (*ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ*) auf einem Altare, an dem, wenn der Augenschein

[1] Die Geburt des Herakles gehört nicht in das Stück: Engelmann S. 18.

nicht trügt, noch Spuren des vor Kurzem dargebrachten Opfers wahrzunehmen sind. Der Held ist bedeckt mit einem flachen Reisehute, in der Rechten hat er das gezückte Schwert; in der linken Brust eine Wunde, aus der Blut hervorquillt. Rechts vom Altare der reichverzierte Omphalos, hinter dem Orestes (*ΟΡΕΣΤΑΣ*) mit gezücktem Schwerte hervorbricht. Rechts von Orestes eine hohe Palme, neben der ein Dreifuß steht. Links vom Altare ein Jüngling (ohne Inschr.), in der erhobenen Rechten die geschwungene Lanze haltend: er hat eben gegen Neoptolemos einen Stoß geführt und ist zurückgeprallt, um zu neuem Angriffe auszuholen. Unter ihm Steine. Obere Reihe: in der Mitte ein Tempel ionischer Ordnung (die *περίστυλοι δόμοι* V. 1099), rechts daneben Apollon sitzend, links ein mächtiger Dreifuß und links neben diesem die Priesterin als *κλειδοῦχος*. Die Quelle dieser Darstellung ist in der Botenrede V. 1085ff. zu suchen.

Neoptolemos ist nach Delphi gegangen, um ein früher gegen den Gott begangenes Unrecht zu sühnen (V. 1106), Orestes folgt ihm, um sich an ihm zu rächen. Die Scene geht bei Euripides im Innern des Tempels vor sich, wohin sich Neoptolemos begeben hatte *ὡς πάρος χρηστηρίων εὔξαιτο Φοίβῳ, τυγχάνει δ' ἐν ἐμπύροις* (V. 1112f.); der Vasenmaler verlegt die Scene vor den Tempel, weil es so nach den ihm zu Gebote stehenden Mitteln leichter war, einen lebhaft bewegten Vorgang darzustellen.

Während nun an dem Altare Neoptolemos sein Gebet verrichtet, stürtzen die Verschworenen, an ihrer Spitze Orestes, auf ihn los:

οἱ δ' ὀξυθήκτοις φασγάνοις ὡπλισμένοι
κεντοῦσ' ἀτευχῆ παῖδ' Ἀχιλλέως λάθρα.
χωρεῖ δὲ πρύμναν· οὐ γὰρ εἰς καιρὸν τυπεὶς
ἐτύγχαν', ἐξέλκει δὲ καὶ παραστάδος
κρεμαστὰ τεύχη πασσάλων καθαρπάσας
ἔστη 'πὶ βωμοῦ γοργὸς ὁπλίτης ἰδεῖν,
βοᾷ δὲ Δελφῶν παῖδας ἱστορῶν τάδε κτλ.

(V. 1118ff.)

Die von Euripides beschriebene Scene dürfte im Wesentlichen unserer Darstellung entsprechen: es ist hier nicht der Augenblick dargestellt, wo Neoptolemos von der Uebermacht

seiner Feinde bedrängt und infolge seiner Wunden zusammenbrechen wird, sondern er steht noch aufrecht da und schickt sich zur Vertheidigung an.[1] Man könnte jenes aus der Wunde in der linken Seite schließen wollen, denn bei Euripides sinkt er V. 1150 ὀξυθήκτῳ πλευρὰ φασγάνῳ τυπεὶς Δελφοῦ πρὸς ἀνδρὸς zusammen.

Während die Darstellung im Einzelnen klar und verständlich ist (die Priesterin in der linken oberen Ecke dürfte eine Füllfigur sein), fragt es sich nur noch, ob man dem Jünglinge links einen bestimmten Namen beizulegen berechtigt ist. Man darf dies vielleicht schon aus dem Grunde in Abrede stellen, weil selbst der Vasenmaler jene Figur zu benennen verzichtet hat, und sich auch bei Euripides außer Orestes keine bestimmten Namen genannt finden. Jatta[2] hält die fragliche Figur für Machaireus und sieht in diesem den Vertreter des namenlosen delphischen Volkes. Dieser Machaireus erscheint in der Hermione des Sophokles nach Schol. Od. δ. 4 und Eustath. p. 1497, 10ff. als Mörder des Neoptolemos. Aus Sophokles Tragödie, die übrigens ganz andere Voraussetzungen für die Handlung hat, darf man keine Schlüsse auf ein Vasengemälde, das, wie wir sahen, ganz und gar unter dem Einflusse der euripid. Dichtung steht, übertragen: die Figur ist in der Darstellung namenlos und muß es auch für uns sein und bleiben. Die Steine, welche der Vasenmaler links vom Altare dargestellt hat, dürften als Andeutung der Art und Weise, mit welchen Waffen man den Kampf führte, aufzufassen sein.

Andromeda.

Die Andromeda gehörte nach dem übereinstimmenden Urtheile der Alten[3] zu den vorzüglichsten Dramen des Euripides. Eine nicht unbedeutende Anzahl von mehr oder minder großen Fragmenten (bei Nauck No. 114—156) erlaubt ziemlich sichere

[1] Bei Pacuvius, Hermiona fr. XXI vertheidigt er sich *clámide contorta ástu . . bráccium.*

[2] Annal. a. a. O. S. 244.

[3] Vgl. die Zeugnisse bei Nauck p. 25.

Vermuthungen über den Aufbau und die Entwickelung der dramatischen Handlung (ausgenommen etwa die Schlußpartien; s. u.); Rekonstruktionsversuche existiren von WELCKER,[1] HARTUNG,[2] FEDDE,[3] ROBERT[4] und JOHNE.[5]

Hiernach war, um mit kurzen Worten den Inhalt der Tragödie, soweit dies für die Interpretation der im folgenden zu besprechenden Vasenbilder[6] nöthig erscheint, zu skizziren, der Gang der Handlung folgender.

Andromeda ist von ihrem Vater Kepheus infolge eines Orakelspruches des Zeus Ammon an der Küste des Meeres an einen Felsen (s. u.) geschmiedet und einem Meerungeheuer preisgegeben worden, um den Uebermuth ihrer Mutter Kassiepeia, welche sich den Nereiden gegenüber ihrer großen Schönheit gerühmt hatte, zu sühnen und ihr Vaterland Aethiopien von einer großen Ueberschwemmung und eben jenem Seeungeheuer zu befreien, die beide Poseidon auf den Wunsch der Nereiden über das Land gesandt hatte. In dieser Noth gelangt Perseus nach Aethiopien, sieht die Gefahr der Andromeda, entbrennt in Liebe zu ihr, versucht sie zu befreien und verlangt als Lohn dafür sie von Kepheus zur Ehe. Ueber das Nähere s. u.

Diese summarisch wesentlich auf den äußeren Verlauf sich erstreckende Inhaltsangabe wird genügen zur Erkennung der Situation der Vasengemälde, als deren poetische Quelle längst die euripid. Tragödie erkannt worden ist.[7]

No. A. Darstellung auf einer Amphora aus Canosa in Neapel (HEYDEMANN No. 3225). Abgeb. bei MINERVINI, *Memorie accademiche tav. I—III.*

Obere Reihe: Andromeda in reich verzierter Gewandung,

[1] Griech. Trag. S. 644 ff. [2] Eurip. rest. II, S. 344 ff.

[3] *De Perseo et Andromeda* p. 11 ff.

[4] Arch. Ztg. 1878, S. 16 ff.; über die Tragödie des Ennius und ihr Verhältnis zu Euripides vgl. RIBBECK, Röm. Trag. S. 162 ff.

[5] Eilfter Jahresbericht des k. k. Staats-Obergymnasiums zu Landskron in Böhmen (1882/83).

[6] Vgl. über die auf die Andromedasage bezüglichen Vasengemälde bes. TRENDELENBURG, Ann. d. J. 1872, S. 108 ff.

[7] Die Vermuthung MINERVINIS (*Memorie accadem.* S. 50 f.), daß das unter A beschriebene Vasengemälde auf den Phineus des AISCHYLOS zurückgehe, beruht auf einem Irrthum. Der Phineus dieses Dichters behandelte vielmehr wie die beiden gleichnamigen Tragödien des SOPHOKLES jene bekannte Episode aus der Argonautensage (WELCKER a. a. O. S. 1493).

auf einem Schemel stehend, ist mit beiden Armen an je einen zur Rechten und zur Linken stehenden Baumstamm angeschmiedet. Von rechts naht sich ebenfalls in reich ornamentirter Gewandung, auf dem Haupte eine phrygische Mütze tragend, eine Figur, die ihrem Aeußeren nach weder als männlich noch als weiblich hinreichend gekennzeichnet ist. Der Umstand, daß sie sich mit dem rechten Arme auf einen Stab stützt, an der linken Seite aber von einem durch Hosen und phrygische Mütze ebenfalls als Barbaren gekennzeichneten Jünglinge geleitet wird, läßt auf ein hohes Alter schließen, welches nur für Kepheus oder Kassiepeia bezeichnend ist. Minervini erkannte in jener mangelhaft characterisirten Figur die Mutter der Andromeda und in dem Barbaren, den wir als Diener auffaßten, den Phineus, den Bräutigam der Andromeda. Fedde, der in jener Figur früher Kepheus oder Phineus erkennen wollte,[1] änderte seine Meinung und sieht in ihr die Kassiepeia. Allerdings verräth die Figur namentlich in ihren Gesichtszügen eine gewisse Weichlichkeit und keineswegs männliche Energie. Auf Merkmale, die den Character einer Persönlichkeit zum Ausdruck bringen, wird man aber bei den Producten der späten Vasenmalerei verzichten müssen, wenigstens wird man sie zu keiner Forderung machen können. Die fragliche Figur soll gewiß, wie Heydemann will, männlich sein, und dann werden wir in ihr Kepheus erkennen müssen. Der Stab ist auf der Bühne das characteristische Attribut von Greisen.[2] Ob Kassiepeia als Greisin von Euripides gedacht war und als solche auf die Bühne gebracht wurde, ist mir deshalb zum mindesten zweifelhaft, weil dann ihre Prahlerei den Nereiden gegenüber keinen thatsächlichen Hintergrund gehabt hätte. Auf die beiden Figuren des Kepheus und des barbarischen Dieners, folgt eine das Antlitz mit der Hand bedeckende, tief trauernde weibliche Figur. Man hat sie als eine Dienerin der Kassiepeia oder eine Gefährtin der Andromeda deuten wollen; indessen dürfte man mit mehr Wahrscheinlichkeit in ihr die Kassiepeia erkennen, einestheils wegen des reich verzierten, der Andromeda ähnlichen Gewandes, das Dienerinnen nicht zukommt, dann wegen der Trauergeberde, welche in einer Situation wie der vorliegenden mehr für eine

[1] Arch. Ztg. 1862, S. 51. [2] Eurip. Herc. fur. 108. Jon 743.

Mutter characteristisch ist. Zur Linken Andromedas sitzt auf einer umgelegten Amphora eine ebenfalls trauernde weibliche Figur, neben ihr steht, in der Rechten einen Sonnenschirm haltend, eine zweite Frau; in der sitzenden Figur erkennt HEYDEMANN die Kassiepeia; ich möchte in den beiden Figuren wegen der einfachen Kleidung (auch tragen sie keine Schuhe) Dienerinnen der Andromeda erkennen.

Mittlere Reihe: Andeutung des Meeres durch allerhand Seethiere.

Untere Reihe: Kampf des Perseus mit dem Seeungeheuer. Auf dem Kopfe trägt der Held eine Art Pilos, jedenfalls die Ἄιδος κυνῆ.[1] Im Beisein von fünf theilweise auf Seethieren reitenden, theilweise an solche sich anklammernden Nereiden hat Perseus mit der Harpe den ersten Streich gegen das Ungeheuer geführt, das er mit der Linken unterhalb des Kopfes gepackt hält. Von rechts schwebt ein Eros auf den Helden zu, um ihm einen Kranz aufs Haupt zu setzen.

Eine auffallende Verwandtschaft mit der besprochenen Hauptdarstellung zeigt:

No. B. Darstellung auf einer Amphora aus Armentum(?) in Neapel. (HEYDEMANN, Mus. S. Ang. No. 708). Abgeb. Mon. d. J. IX, Taf. 38; vgl. Annal. d. J. 1872, S. 108ff. (TRENDELENBURG.)

Die mittlere Reihe zeigt wie in A Andromeda mit beiden Armen an zwei Bäume gefesselt (der Schemel, auf dem Andromeda in A steht, fehlt hier). Links naht eine Figur, die man nach Analogie der in A für Kepheus halten sollte und die so auch von HEYDEMANN, nämlich als „ein weißhaariger Alter“ gedeutet worden ist. Nach der Publication, die an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt, zu urtheilen, stellt die fragliche Figur vielmehr die Trophos in ihrem characteristischen Kostüme dar;[2]

---

[1] Ein pompejanisches Wandgemälde (Arch. Ztg. 1878, Taf. 3) zeigt eine Gruppe von Masken, die nach ROBERTS Auseinandersetzung zweifellos den Figuren der Andromedasage (und zwar der euripideischen) angehören. Die ἄιδος κυνῆ ist hiernach „eine Kopfbedeckung, die, über der Stirn mittels eines goldfarbigen Bandes festgehalten, in einen Greifenkopf ausläuft, während zu beiden Seiten Flügel hervorragen“. Im Vasengemälde fehlt der Greifenkopf, statt dessen ist ein Gorgoneion vorn an der Kappe angebracht; in B fehlen auch die Flügel.

[2] So vermuthet auch schon PANOFKA, Arch. Ztg. 1848, S. 222, 17.

sie will eben der Andromeda einen Blumenzweig überreichen. Freilich ist auffallend, daß die Amme (wie in A der König) von einem Jünglinge (in orientalischer Tracht) herangeführt wird; diese sonderbare, bei der sonstigen Uebereinstimmung der beiden Vasengemälde auffallende Erscheinung dürfte indessen, wie wir sehen werden, auf ungenaue Reminiscensen des Malers an eine bestimmte Vorlage zurückzuführen sein. — Der die Amme führende Jüngling blickt zu einem hinter ihm sitzenden Gefährten um, mit mit dem er im Gespräch begriffen ist. Links von Andromeda drei Frauen: die erste, abgewandt auf einer Lade(?) sitzend, erklärt Heydemann für Kassiepeia(?); sie blickt empor zu einer vor ihr stehenden zweiten Frau, welche in der Linken einen aufgespannten Sonnenschirm hält. Hinter ihr eine dritte Frau. Ich möchte wie in A alle drei für Gefährtinnen der Andromeda erklären.

Untere Reihe: In der Mitte bekämpft Perseus mit der Harpe das Seeungeheuer, links und rechts Nereiden auf Seethieren, ähnlich wie in A.[1]

Obere Reihe: Links Aphrodite, in der Rechten einen offenen Kasten haltend; links von ihr Peitho, die in der gesenkten Linken einen Kranz, in der erhobenen Rechten eine Kugel hat. Rechts neben Aphrodite Eros; rechts neben diesem drei bewaffnete Jünglinge, durch ihre Tracht wie die beiden der mittleren Reihe als Orientalen characterisirt.

Am Halse nochmals Eros, der die Rechte auf eine Stele legt und in der Linken eine Schale hält.

No. C. Ein drittes vermuthlich ebenfalls hierher gehöriges Vasengemälde (aus der Sammlung Temple zu Neapel) beschreibt Panofka Arch. Ztg. 1848, S. 246:

„Eine Hydria mit gelbweißen Figuren, der Verfallzeit angehörig; an zwei Säulen ist Andromeda angebunden: links nähert sich eine Frau mit einer Hydria auf dem Kopfe, ihr wahrscheinlich Trank bringend. Rechts steht Perseus mit der Harpe, schlecht restaurirt."

---

[1] Die Figur unmittelbar rechts von Perseus ist nach Heydemann Skylla, ein Weib, das nach unten in acht Hundeköpfe, nach hinten in eine Seeschlange ausgeht und auf dem Rücken ein Thierfell trägt; sie rauft mit beiden Händen ihr langes Haar (ergrimmt über Perseus Sieg?).

No. D. Vase in der Collection Casanova in Neapel, mit Bezug auf No. B kurz beschrieben von Schulz Annal. d. J. 1838, S. 184: *così (legata l'Andromeda fra due alberi) si vede pure espressa in un vaso posseduto dal sig. Casanova in Napoli.*

Bei der Erörterung des Verhältnisses, in welchem die genannten Vasengemälde zum Drama stehen, können nur die unter A und B näher besprochenen in Berücksichtigung kommen.

Die Scenerie bildet in der Tragödie das Gestade des Meeres; die Nacht ist noch nicht vorüber (fr. 114); Andromeda ist *διατεταμένη τὰς χεῖρας ὡς καὶ προετέθη τῷ κήτει* am Felsen angeschmiedet und sehnt in einer Monodie den Morgen herbei. Die beiden Vasengemälde zeigen die Andromeda angeschmiedet, aber nicht an Felsen, wie man aus fr. 124 schließen müßte, sondern an zwei Baumstämme. Die Erklärung von Minervini[1], daß die Baumstämme „*evidentemente accennare all' allagamento avvenuto nell' Etiopia, per lo quale esponendosi la donzella nei luoghi coltivati, veniva ad esporsi in vicinanza delle acque, che già una buona parte ne avevano occupata*“ kann keinen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen. Nach Trendelenburg bietet die Parodie der euripid. Scene bei Arist. Thesm. 1008 der Erklärung ein wichtiges Hilfsmittel: Mnesilochos ist hier in der parodirten Rolle der Andromeda an eine *σανίς* (V. 1124, 1165), an ein Holz gefesselt, an das Verbrecher angebunden oder wie an ein Kreuz angenagelt wurden[2]; Euripides habe nun zu dem komisch wirkenden Mittel gegriffen, die Andromeda wie eine Verbrecherin an Pfähle gebunden auf die Bühne zu bringen, was denn für Aristophanes eine willkommene Handhabe, den von ihm vielfach geschmähten Tragiker mit Spott und Hohn zu verfolgen, sein mußte. Allerdings konnte Euripides, der, wie wir wissen, gern zu drastischen Mitteln zur Veranschaulichung gewisser Situationen griff, durch jene heitere, die Lachlust des Publicums erweckende Scenerie von vornherein auf einen glücklichen Ausgang des Stückes, besonders auf die Beseitigung der Gefahr, in der Andromeda schwebte, hinweisen. Es bleibt indessen hierbei zu erwägen, daß die bei Aristophanes im Zerrbilde der Parodie erscheinende Situation der Andromeda nicht schlechthin als vollgiltiges Zeugnis

[1] a. a. O. S. 40f.

[2] Trendelenburg vermuthet, weil es orientalischer Brauch gewesen sei.

für eine analoge Erscheinung in der Tragödie anzusehen ist. Die an zwei Baumpfähle gefesselte Königstochter hätte im Drama große Heiterkeit hervorrufen müssen; daß dies aber irgendwie einen etwas burlesken Character gehabt, läßt sich nach den alten Zeugnissen jedenfalls nicht annehmen, auch bieten die Fragmente hierzu keinen Anlaß, die eher auf das Gegentheil schließen lassen. Diesen Bedenken gegenüber muß die Erklärung Trendelenburgs als zweifelhaft gelten. Vielleicht, daß die Baumpfähle an Stelle des ursprünglichen Felsens in einer späteren Ueberarbeitung getreten sind. Wir wissen, daß die vielfachen Wiederholungen der classischen Dichtungen oft umfassende, vom Geschmacke der Zeitgenossen abhängende *διασκευαί* zur Folge hatten, nnd aus der Vorliebe der unteritalischen Griechen, namentlich der Tarentiner, für die Hilarotragödie ließe sich die Einmischung komischer Elemente in die sonst ernste Handlung erklären. Ein mit der Tragödie nicht zusammenhängendes Gemälde einer Hydria des britischen Museums (No. 801)[1] zeigt, wie drei aethiopische Sclaven damit beschäftigt sind, Pfähle, an welche Andromeda gebunden werden soll, in der Erde zu befestigen, ein Beweis, daß das Mittel, an Stelle des Felsens Baumstämme zu setzen, auch sonst bekannt gewesen ist.

Wir kommen zur Figur der Andromeda. In A ist sie mit breitgegürtetem Chiton und Kopfschleier, mit Arm- und Halsschmuck, auf dem Haupte einen Stephanos tragend und auf einem Schemel stehend, dargestellt; zu ihren Füßen liegt ein Spiegel. In B ist sie ebenfalls reich gewandet, auch hier ist ihr Haupt mit einem Stephanos geschmückt; an den beiden Baumstämmen sind Zweige befestigt und auch die Amme hält der Andromeda einen solchen hin. In dem Gemälde der Hydria des britischen Museums bringen äthiopische Sclaven allerhand Geräthe, einen Schemel, einen Stuhl, ein Alabastron, Spiegel u. s. w. herbei. Auf die Bedeutung der für die Situation der Andromeda auffallenden Geräthschaften hat schon Minervini und mit größerem

[1] Abgeb. *Archaeologia* XXXVI pl. 6. Minervini a. a. O. S. 57 ff. Als Quelle dieser Darstellung möchte man ein Satyrdrama vermuthen. (Vielleicht die Andromeda des Sophokles, die mir schon wegen fr. 133 mit der Erwähnung von Satyrn und Panen zweifelsohne ein Satyrdrama gewesen zu sein scheint.)

Nachdrucke Trendelenburg aufmerksam gemacht. Nach fr. 134a
ὁρῶ δὲ πρὸς τῆς παρθένου θοινάματα
waren der Andromeda in ihr offenes Grab sogar Speisen mitgegeben worden; der Vasenmaler, der sich gewiß auch in dieser Hinsicht an die Tragödie angeschlossen hat, weist nun auf die Ausstattung des auf der Oberwelt befindlichen Grabes als Brautgemach hin: Andromeda selbst soll durch ihren reichen Schmuck als Braut characterisirt werden. Mnesilochos ist bei Aristophanes V. 1044 mit einem safranfarbigen Prachtgewande (κροκόεις) angethan und V. 1034 sagt er, die Weiber sollten ihn nicht mit einem frohen Hochzeitspäan besingen, sondern mit einem Kerkergesang bejammern. Dieselbe Vorstellung, nach welcher Andromeda als Braut aufgefaßt wurde, findet sich auch in der Beschreibung von Euanthes Andromeda-Gemälde bei Achilles Tatius (Erot. III, 6 = SQ. 2144): ἕστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη, ὥσπερ Ἀδώνιδι νύμφη κεκοσμημένη κτλ. und von der Situation der Andromeda heißt es: ἔοικε τὸ θέαμα, εἰ ἀπίδοις εἰς τὰ δεσμὰ καὶ τὸ κῆτος, αὐτοσχεδίῳ τάφῳ.

Eine weitere Frage ist die, wie sich die in unseren Vasengemälden dargestellte Scene nach der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Scenen in die Tragödie einreihen läßt. Bei Erörterung dieser Frage muß zunächst der Punkt Erledigung finden, ob wir berechtigt sind, die Darstellungen der beiden Vasengemälde für identisch zu erklären und welche Gründe es sind, die event. für eine derartige Annahme bestimmend sein könnten. Wir haben in A in der von rechts auf Andromeda zuschreitenden Figur Kepheus erkannt, in der analogen Figur in B hingegen die Amme der Andromeda. Hiernach würde sich eine Verschiedenheit der beiden Scenen ergeben und hieraus sich der Schluß ableiten lassen, daß auch in der Tragödie zwei etwa aufeinanderfolgende Scenen der Art, wie sie der Vasenmaler dargestellt hat, anzunehmen seien. Allein dem würde die ganze Auffassung der beiden Compositionen, welche nicht nur im Großen und Ganzen, sondern auch in Einzelheiten eine auffallende Verwandtschaft zeigen, widersprechen. Diese Uebereinstimmung läßt sich nur so erklären, daß beide Vasenmaler nach einem bestimmten Vorbilde gearbeitet haben, welches in dem einen Falle getreu und mit Verständnis, in dem anderen oberflächlich benutzt worden, oder daß B eine verflachte Copie

von A ist. Dergleichen Erscheinungen sind, wie wir sahen (S. 35) nicht ohne Analogie. Auch die vier großen Unterweltsvasen von Ruvo, Canosa, Altamura und Armentum[1] lassen bei der großen Verschiedenheit in der Darstellung einzelner Scenen und Motive fast mit Bestimmtheit darauf schließen, daß sie nach einer Vorlage gearbeitet sind. Dasselbe gilt von zwei Vasengemälden mit der Darstellung der taurischen Iphigeneia (s. das.), und es ließe sich noch eine Zahl anderer Vasenbilder namhaft machen, bei denen eine gleiche Annahme berechtigt ist. Wie sich aber z. B. bei den Unterweltsdarstellungen der Vasenmaler nicht sclavisch an seine Vorlage angeschlossen hat, sondern im Einzelnen und zwar theilweise gedankenlos variirt hat, in der Hauptsache aber den Gesammteindruck jener richtig wiederzugeben bemüht ist, so wird man ein Gleiches auch von den beiden Andromeda-Vasengemälden sagen dürfen. Die Erscheinung des greisen Kepheus in A ist eine durchaus weichliche, ja man möchte sagen weibische; wenn der Maler von B die analoge Figur als Weib darstellte, so kam dies möglicherweise daher, weil ihn seine Vorlage zu einer derartigen Annahme leicht verleiten konnte, indem die fragliche Figur nicht in hinreichender Schärfe gekennzeichnet war. Hieraus ergiebt sich, daß die Figur der Amme in B auf einem Misverständnisse des Vasenmalers beruhen würde, und daß wir aus diesem Grunde die beiden in ihrer äußeren Erscheinung thatsächlich verschiedenen Figuren der Idee nach zu identifiziren haben.

Die Scene würde sich mit Rücksicht auf diese Erörterung etwa so erklären lassen, daß, nachdem Perseus auf der Flugmaschine erschienen ist (fr. 123 und 124)[2], in ihm der Gedanke, die Jungfrau zu retten, rege geworden und er beim Herannahen des κῆτος (fr. 134b) mit dem berühmten Gebet an Eros (fr. 132)[3] die Bühne verlassen hat, Kepheus erscheint, um seine unglückliche Tochter zu trösten. Welcker[4] und Johne[5] lassen Kepheus mit Perseus gleichzeitig auf der Bühne erscheinen, Ribbeck[6]

[1] Von Ruvo in Karlsruhe (Fröhner No. 4); v. Canosa in München (No. 849), v. Altamura in Neapel (No. 3222); v. Armentum das. (Mus. S. Ang. No. 709.)

[2] Pollux IV, 128.

[3] Demnach dürfte die Darstellung desselben in der unteren Reihe von A, und der oberen und am Halse von B nicht auf Zufall beruhen.

[4] a. a. O. S. 655. [5] a. a. O. S. 10. [6] a. a. O. S. 167.

neben Kepheus auch noch Kassiepeia (als *κωφὸν πρόσωπον?*); Robert[1] läßt Kepheus erst nach Perseus Abgang auftreten und ihn auf der Bühne so lange gegenwärtig sein, bis alle Gefahr für Andromeda vorüber ist, d. h. bis der Bote von der Tödtung des Ungeheuers berichtete (fr. 105). Ob neben Kepheus auch Kassiepeia auf der Bühne anwesend war, läßt sich nicht erweisen; man möchte es annehmen, falls wir in der trauernden Frau in A mit Recht die Mutter der Andromeda erkannt haben und diese Figur nicht auf eigener Erfindung des Vasenmalers beruht. Für die Annahme Roberts, daß Perseus allein mit Andromeda, nicht auch mit Kepheus sich auf der Bühne befand, scheinen unsere Vasengemälde zu stimmen: Perseus hat sich bereits entfernt und besteht eben den Kampf; inzwischen tritt Kepheus, event. auch Kassiepeia auf: der erstere ist nicht längere Zeit schon anwesend, sondern von einem Diener geleitet, naht er sich dem Schauplatze, wo seine Tochter schmachtet.

Antigone.

Es ist bekannt, daß Euripides bei der Behandlung mythologischer Stoffe, welche durch die epische Dichtung hindurch gegangen waren und durch die dramatische Bearbeitung seiner Vorgänger an allgemeinem Interesse gewonnen hatten, vielfach seine eigenen Wege einschlug und der bisher populären Version eines Mythus eine in einigen Fällen an derben Realismus, der in der ganzen Anschauungsweise des Dichters seine Erklärung findet, streifende Form verlieh, durch welche er abgebrauchten oder in ihrer dichterischen Vollendung kaum zu überbietenden Mythen neue, das Publicum interessirende Seiten abzugewinnen hoffte. Unter diese durch des Dichters Phantasie theilweise oder ganz umgestalteten Mythen muß auch — soweit für die Rekonstruktion des Dramas sichere Anhaltspunkte gewonnen werden können — die „Antigone“ gerechnet werden.

Man hat sich verschiedentlich bemüht, die dieser Tragödie eigenthümlichen Merkmale in ein klares Licht zu stellen.[2] Daß dies

[1] a. a. O. S. 18.

[2] Vgl. hierüber: Welcker, Gr. Tr. S. 563ff. Hartung, Eur. rest. II, S. 415. Wecklein, Sitzungsb. d. bayr. Akad. d. Wissensch. 1878, II, S. 186ff.

in allen Punkten mit Erfolg geschehen sei, kann nach der nicht richtigen Verwendung eines vorzugsweise in Betracht kommenden Fragmentes, wie nach den auseinandergehenden Ansichten, welche bis in die neueste Zeit hinein ausgesprochen worden sind, nicht behauptet werden. An diesem Orte muß von einer Rekonstruktion des gesammten Verlaufs[1] der dramatischen Handlung abgesehen werden; es gilt vielmehr nur die Exodos auf Grund zweier Vasengemälde einer näheren Untersuchung zu unterziehen.

Die erhaltenen Fragmente (Nauck No. 157—178) besitzen ihres großentheils allgemeinen und sententiösen Inhalts willen einen nur relativen Werth.[2] Wichtig ist dagegen für den Gang der Handlung und für die Thatsache, wie Euripides ganz im Gegensatze zu Sophokles den tragischen Knoten löste, das Zeugnis des Aristophanes in Argum. Soph. Ant.: *κεῖται ἡ μυθοποιία καὶ παρὰ Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνῃ· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἵμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τέκνον τίκτει τὸν Μαίονα* — und ferner Schol. Soph. Ant. 1350: *ὅτι διαφέρει τῆς Εὐριπίδου Ἀντιγόνης αὕτη, ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἵμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον, ἐνταῦθα δὲ τοὐναντίον.*

Der Verlauf des Dramas war also in kurzen Zügen der, daß Antigone im Vereine mit Haimon, der ihre Liebe gewonnen, den Befehlen Kreons zuwiderhandelt und den gefallenen Polyneikes bestattet und daß sie, anstatt für ihre in diesem Falle strafbare, aber durch heilige Schwesterpflicht gebotene Handlung zu sterben, dem Haimon, wie wir sehen werden, auf das Gebot eines als *deus ex machina* erscheinenden Gottes verheirathet wird.

Weiteres Material sucht Welcker durch Heranziehung von Hygin. fab. 72 beizubringen. Allein wenn es auch als sicher gelten kann, daß der Inhalt dieser Fabel einer Tragödie entnommen

---

[1] Nach Wilamowitz-Moellendorff (Anal. Eurip. p. 150), gegen den bemerkt werden muß, daß Heydemann nie die euripid. Antigone hat rekonstruiren wollen, wäre eine solche überhaupt unmöglich. Dann wäre aber vielleicht die Rekonstruktion eines jeden verloren gegangenen Dramas unstatthaft!

[2] Die Antigone des Accius stimmt mehr mit der sophokleischen Tragödie überein, wenigstens läßt sich aus Euripides in den Fragmenten jener kein Zug nachweisen. Vgl. Ribbeck, Röm. Trag. S. 483ff.

ist,[1] so ist doch die Zusammenstellung des hyginschen Berichtes mit den kurzen aber klaren Worten des Aristophanes, und der Versuch beide Excerpte ihrem Inhalte nach auf eine und dieselbe Tragödie zu beziehen, ein so gewaltsamer Akt, daß dessen Berechtigung entschieden angezweifelt werden muß. Nach Hygin bestatten Antigone und Argeia, die Gemahlin des Polyneikes, heimlich in der Nacht den todten Bruder und Gatten,[2] wobei Antigone von den Wächtern ergriffen wird, während Argeia sich durch die Flucht zu retten vermag. Als Antigone vor den König geführt wird, befiehlt dieser dem Haimon seine Braut zu tödten; dieser aber verbirgt sie bei Hirten und zeugt mit ihr einen Sohn (den Maion), der als Jüngling nach Theben kommt, um an den Spielen theilzunehmen, von Kreon aber „*quod ex Draconteo genere omnes in corpore insigne habebant*" erkannt wird. Herakles Bitte, dem Haimon zu verzeihen, gewährt Kreon nicht, weshalb Haimon erst die Antigone und dann sich selbst tödtet. Von alledem berichtet weder Aristophanes noch der Scholiast zu Sophokles, was an und für sich bei der Kürze der Excerpte nichts Auffälliges ist. Bemerkenswerth ist aber, daß bei Aristophanes Haimon, bei Hygin Argeia die Antigone bei der Beerdigung unterstützt; die Annahme Welckers aber, daß diese beiden verschiedenen Versionen auf eine doppelte Recension der euripid. Antigone zurückzuführen seien, ist zu gewagt und durch nichts bezeugt. Ferner macht Heydemann (s. u.) darauf aufmerksam, daß mit der von Aristophanes bezeugten Hochzeit und dem der sophokleischen Antigone entgegengesetzten glücklichen Ausgange der Tod der beiden Liebenden nicht zu vereinigen ist.

Trotz dieser Widersprüche hat die Welckersche Vermuthung, daß der Inhalt der euripid. Antigone von Hygin erzählt werde, neuerdings in Klügmann einen Vertreter gefunden.[3]

---

[1] Als Verf. vermuthet Wecklein (S. 190f.) den Theodektes wegen der auffallenden Aehnlichkeit dieser Antigone und des Lynkeus des Theodektes (Arist. Poet. 11, 1 u. 18,1).

[2] Diese Scene vergegenwärtigt die rechte Seite eines Sarkophagreliefs in Villa Panfili in Rom (Matz-Duhn, Ant. Bildw. No. 3339), abgeb. bei R. Rochette, *Mon. inéd.* LXVII A (= Overbeck, Gallerie VI, 9) und besser bei Spiro, *De Euripidis Phoenissis,* Berol. 1884 (vgl. das. p. 63f.).

[3] Annal. d. J. 1876, S. 178ff. Klügmanns Beweisführung ist folgende: „*È stata opinione generalmente adottata, che Aristofane abbia parlato di un matrimonio di Antigone, del quale Creonte fosse stato l'autore. Ma infatto*

Auch der Versuch dieses Gelehrten die Widersprüche bei Hygin und Aristophanes zu lösen und Beider Angaben zu vereinen, kann nicht als gelungen bezeichnet werden. Indem bezüglich des Näheren auf das in der Anmerkung Gesagte verwiesen werden mag, sei noch bemerkt, daß Klügmann durch seine Rekonstruktion der euripid. Antigone für die hieraus abgeleitete Erklärung zweier in ihrem Verhältnisse zu Euripides mehrfach besprochenen Vasengemälde zu einem Ergebnisse gelangt ist, das sich wenigstens annähernd mit dem der folgenden Untersuchung deckt. Allein die Mittel und Wege, die Klügmann zu seinem Ziele geführt haben, sind so bedenklich, daß Verfasser sie gänzlich unberücksichtigt lassen mußte.

Wir wenden uns zunächst zur Besprechung zweier Vasengemälde:

No. A. Darstellung auf einer Amphora aus Ruvo des Museum Jatta (No. 423). Publ. und bespr. von Heydemann, Ueber eine nacheuripideische Antigone. Berl. 1868. Taf. 1; außerdem Arch. Ztg. 1870, Taf. 40, 2 und Mon. d. J. X. Taf. (XXVI) u. XXVII; vgl. Klügmann a. a. O. S. 173ff.

In der Mitte des Bildes erscheint in einem von vier ionischen Säulen getragenen, mit Giebeldache versehenen Bau Herakles (*HPA-*

---

il grammatico non parla nè di matrimonio propriamente detto nè di Creonte, ma di γάμου κοινωνία fra Antigone ed Emone..... Le parole di Aristofane si riferiscono alla generazione di un figlio e non alla solennità del matrimonio“ (a. a. O. S. 180). Hiergegen ist zu bemerken, daß, wenn der besagte Ausdruck wirklich die Bedeutung hätte, welche ihm Klügmann unterschiebt, er zum mindestens sehr wenig präcis wäre. Ich meine, daß „*γάμου κοινωνία*“ nichts anderes als eine Umschreibung des einfachen „*γάμος*“ sei, was seine Bestätigung darin findet, daß letzteren Ausdruck der Scholiast zu Sophokles gebraucht. Denn wenn letzterer sagt: *διὰ τὸν Αἵμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον*, so deckt sich dies offenbar mit den Worten des Aristophanes *δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν*. In einem andern Sinne kann auch die Stelle Bacch. 1276 nicht aufgefaßt werden. Wie aber die Erzählung Hygins, wonach Antigone mit Argeia den Leichnam des Polyneikes bestattet, sich mit den Worten des Aristophanes — *φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἵμονος* — vereinigen lasse, giebt auch Klügmann nicht an. Und wenn schließlich dieser die Katastrophe sich so vorstellt, daß Herakles als *deus ex machina* auftrete und — wenn auch vergeblich — zu Gunsten des Haimon und der Antigone spreche, daß hierauf Haimon die Antigone und sich selbst tödte, daß endlich Dionysos als zweiter *deus ex machina* auftrete, um den Frieden zwischen Herakles und Kreon wieder herzustellen, so ergiebt sich, auch ohne daß man besonders darauf hinweist, die Unmöglichkeit einer derartigen Rekonstruktion von selbst. Vgl. ferner auch Wecklein, a. a. O. S. 195.

ΚΛΗΣ), mit dem Löwenfelle bekleidet, die Rechte auf die Keule legend; mit der Linken verleiht er Worten, welche er an den rechts vor ihm stehenden Kreon (*ΚΡΑΩΝ*) richtet, Nachdruck. Kreon ist mit einem reichen, der Bühne entnommenen Königsgewande (*κόλπωμα*) bekleidet; die Linke stützt er in die Seite, die Rechte auf ein mit dem Adler gekröntes Scepter. „Anlage und Zeichnung dieser Figur sind meisterhaft vollendet, die Gebrechlichkeit des alten Körpers und der starre Eigenwille des stolzen Geistes spiegeln sich vortrefflich in Haltung und Mienen wieder.“ Hinter dem Könige steht mit gesenktem Haupte ein in einen Mantel gehüllter Knabe, der in der gesenkten Rechten eine Schale hält. Ueber seine Bedeutung und Benennung s. u. Hinter dem Knaben folgt eine in einen weiten Mantel gekleidete greise Frau (ohne Inschr.), welche mit aufmerksamem Blicke den Worten des Herakles lauscht. Rechts oben von dem Gebäude, über den genannten Figuren Ismene (*ΙΣΜΗΝΗ*), die in der Linken einen geöffneten Kasten hält. Auf der linken Seite des Bildes schreitet Antigone (*ΑΝΤΙΓΟΝΗ*), die Hände auf den Rücken gefesselt, von einem Doryphorema geleitet, heran; ihr folgt in tiefer Bekümmernis ihr Bräutigam Haimon (*ΑΙΜΩΝ*)[1] das gesenkte Haupt mit der Rechten unterstützend.

[1] Das Vasengemälde steht in engem Zusammenhange mit der Bühnenaufführung. Heydemann berührt gelegentlich diesen Punkt, wenn er bemerkt, daß die oben rechts und links aufgehängten Pateren als Andeutungen der ausgeputzten Bühnenhinterwand aufzufassen seien. Nach Analogie anderer Fälle möchte man in diesen Gegenständen vielmehr nur Mittel zur Raumausfüllung erkennen. Wohl aber kann das tempelartige Gebäude als Andeutung der Bühnenwand gelten. In den Figuren des Kreon, des Herakles und der Antigone werden wir die drei Schauspieler erkennen dürfen. Ueber die Rollenvertheilung fehlen natürlich didaskalische Notizen; das Princip derselben läßt sich in der Tragödie nur annähernd bestimmen. Jedenfalls muß man festhalten, daß dieselbe Rolle während der ganzen Aufführung von einem und demselben Schauspieler durchgeführt wurde. Die Rolle der Antigone war am meisten nuancirt und ihre Durchführung beanspruchte die größte Kunst: sie wird deshalb in der Hand des Protagonisten gewesen sein. Wir wissen aus Dem. Or. XIX, 247, daß in der Antigone des Sophokles die Rolle des Kreon von dem Tritagonisten (Aischines) gegeben wurde, und man könnte versucht sein, eine gleiche Rollenvertheilung auch bei Euripides anzunehmen. Die Rolle des Herakles wäre alsdann dem Deuteragonisten zugefallen, während die übrigen für die Scene, wie sie das Vasenbild wiedergiebt, in Betracht kommenden Personen, des Doryphorema, des Knaben und des Haimon, dessen Rolle in andern Scenen dem zweiten Schauspieler zugefallen sein mag, *κωφὰ πρόσωπα* waren. Ismene war in den letzten Scenen wahrscheinlich nicht auf der Bühne; ihre Gegenwart in dem

Der Titel der Heydemannschen Schrift besagt die Tendenz derselben: die Darstellung soll einer nacheuripideischen Antigone entnommen sein, deren Inhalt in den wesentlichsten Zügen bei Hygin erhalten sei. Hygin giebt, wie schon erwähnt wurde, unzweifelhaft den Inhalt einer Tragödie wieder, und es kann angesichts der Ausführungen Heydemanns nicht in Abrede gestellt werden, daß das Bild, welches wir uns von der Schlußscene jener nacheuripid. Antigone zu machen vermögen, in wesentlichen Zügen mit unserer Darstellung sich deckt. Allein es fragt sich, ob nicht eine genauere Prüfung aller in Betracht kommenden Umstände Thatsachen ergeben wird, welche die Zurückführung jenes Vasengemäldes auf die Tragödie des Euripides wahrscheinlich machen können.

Wir gehen aus von dem vielbesprochenen, aber bisher mit großer Willkür für die Rekonstruktion verwendeten fr. 177:

ὦ παῖ Διώνης, ὡς ἔφυς μέγας θεός,
Διόνυσε, θνητοῖς τ' οὐδαμῶς ὑποστατός.

Man hat auf Grund dieser Worte es geradezu für selbstverständlich angenommen, daß nur Dionysos die Rolle eines *deus ex machina* bei Euripides gehabt haben könne.[1] Allein schon Ribbeck[2] weist darauf hin, daß nach Böckhs Vorgange Dionysos als *deus ex machina* einzumischen fr. 177 nicht den geringsten Anlaß biete. Daß Dionysos selbst aufgetreten und thätig und fördend in die Handlung eingegriffen habe, wird durch nichts bezeugt; vielmehr geht nur das mit Sicherheit aus dem genannten Fragmente hervor, daß Dionysos von einer Person angerufen wurde, und zwar geschah dies nach Ribbecks Vermuthung im Prologe, möglicherweise auch an irgend einer

Vasengemälde dürfte auf Phantasie des Malers beruhen. Als eine eigene Erfindung desselben möchte ich die ältere Frau (Eurydike?) ansehen; sie hatte in der Tragödie vermuthlich gar keine Rolle. Während alle anderen in die Handlung näher verflochtenen Figuren Namensbeischriften haben, fehlt bei ihr die Inschrift. Robert bemerkt endlich (Bild u. Lied S. 43, Anm. 52) noch, daß die Compositionen der beiden Vasengemälde (s. No. B) so sehr von dem scenischen Bilde beeinflußt seien, daß sogar an der Sitte der Bühne, wonach die rechte Seite die Stadt, die linke das Land bedeute, festgehalten worden sei, indem Kreon rechts stehe, Antigone, die vom Lande herbeigeführt werde, links. Ob diese Uebereinstimmung vom Vasenmaler beabsichtigt war, möchte ich bezweifeln.

[1] So Böckh, Welcker, Klügmann, Heydemann und Wecklein.

[2] Röm. Trag. S. 487, Anm.

anderen Stelle. Die Erklärung für diese Anrufung bietet Schol. Eur. Phoen. 1031 (fr. 178): *τὴν Σφίγγα ὁ Διόνυσος ἔπεμψε τοῖς Θηβαίοις, ὡς ἐν Ἀντιγόνῃ λέγει.*[1]

Dionysos, der die Sphinx über das thebische Land gesandt hat, von welcher Zeit der Jammer, der über das Königshaus der Labdakiden hereingebrochen, beginnt, dieser Gott wird angerufen und ihm das Unheil, welches das Land betroffen und welches sich in dem tragischen Geschicke der Antigone von Neuem offenbart, zum Vorwurfe gemacht. Es wäre doch sehr wunderlich, wenn man einen *deus ex machina*, der durch sein Erscheinen auf dem Theologeion Hilfe aus aller Noth verspricht, als „*θνητοῖς οὐδαμῶς ὑποστατός*“ bezeichnen wollte![2] Wir sehen hieraus, wie vorsichtig man gewisse Fragmente für die Rekonstruktion von Dramen verwenden muß und daß sich, wie im vorliegenden Falle, aus einer gelegentlichen Erwähnung oder Anrufung eines Gottes keine Schlüsse von beträchtlicher Tragweite ziehen lassen. Wäre z. B. die taurische Iphigeneia des Euripides uns nur aus Fragmenten bekannt, so würde man etwa die Worte V. 1230:

ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα πάρθεν' . . .,

wären sie ohne allen Zusammenhang überliefert, auf das Erscheinen eines *deus ex machina* so deuten können, daß Artemis durch ihr Auftreten die streitenden Parteien versöhnt und Alles zum Besten gewandt habe. Und dieser Vermuthung würde man gewiß die Wahrscheinlichkeit nicht absprechen können, da eben Artemis es ist, unter deren Schutze Iphigeneia steht, der sie also im Augenblicke der Gefahr auch Hilfe bringen wird. Ebenso verhält es sich im Jon; hier ist es Apollon, dessen Wirken und Walten sich durch das ganze Stück hindurchzieht, und doch läßt der Dichter am Schlusse die Athena auftreten. Diese Analogien lassen sich auch auf die Antigone übertragen: Dionysos ist der indirecte Urheber auch von Antigones Schuld, aber er braucht nicht der Vermittler in dem Streite zwischen der helden-

[1] Wie Unger, Parad. Theb. p. 386, ansprechend für *ἐναντοία λέγειν* vermuthet. Fr. 177 nach Maxim. Mayer (*De Euripidis mythopoeia* p. 75) aus der Antigone in die Antiope zu versetzen, ist nicht der geringste Grund vorhanden.

[2] Aehnlich Mayer a. a. O. p. 75.

müthigen Jungfrau und Kreon zu sein. Für die Bestimmung des *deus ex machina*, der für unsere Tragödie mit Sicherheit angenommen werden kann, lassen sich, wenn auch nicht aus den Fragmenten, so doch aus anderen naheliegenden Thatsachen ziemlich sichere Vermuthungen aussprechen. Denn die Annahme, daß Herakles als *deus ex machina* aufgetreten sei, liegt deshalb nahe genug, weil eben Herakles der Schutzdämon des ganzen thebischen Landes[1], so sicher auch des Königshauses ist, und wenn man nicht in eiuer vorgefaßten Meinung befangen ist, so muß man gestehen, daß gerade dieser Gott wie kein anderer geignet war, schützend und vermittelnd die streitenden Parteien näher zu bringen und durch seine gewichtigen Worte mit einander auszugleichen. Diese Annahme findet ferner dadurch eine gewisse Bestätigung, daß auch in Hygins dramatischer Quelle Herakles, wenn auch vergeblich, am Schlusse als *deus ex machina* auftritt; da nun aber die späteren Tragiker vielfach von Euripides abhängig sind, so sehe ich die Nothwendigkeit nicht ein, warum ein späterer Dichter gerade in der an und für sich für die Handlung nicht wichtigen Person der vermittelnden Gottheit von Euripides abgewichen sein sollte.

Ist es aber gelungen, den Schluß der euripid. Tragödie in diesem einem Punkte richtig zu stellen, so wird die Anwendung des hieraus folgenden Ergebnisses auf das besprochene Vasengemälde für dieses die Tragödie des Euripides als dramatische Grundlage ergeben. Kann doch die Heydemannsche Erklärung und Zurückführung auf eine nacheuripid. Tragödie nur unter der Voraussetzung bestehen, daß bei Euripides Dionysos als *deus ex machina* aufgetreten sei.

Wir sehen, daß in unserem Vasengemälde Herakles die Rolle eines Vermittlers spielt: ob seine Worte, die er an Kreon richtet, von Erfolg begleitet sind, ob es ihm gelingt, den zürnenden König mit Antigone und Haimon auszusöhnen, ist freilich nicht zu ersehen. Weder dies läßt sich mit völliger Bestimmtheit voraussetzen, noch das Gegenteil, nämlich daß, wie Heydemann u. A. wollen, seine Worte auf Widerstand stoßen. Denn wenn Klügmann meint: *„le parole dell' eroe non lo (Creonte) commuvono, come si rileva dal suo contegno e dalla tristezza, che mostreno tutte le*

[1] Schol. Ar. Equ. 481: ἀκολούθως δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἐμνήσθη, ἐπειδὴ Θηβαίων ἴδιος ὁ θεὸς οὗτος εἶναι λέγεται . .

altre persone", so beweist die stolze Haltung des Königs durchaus nicht, daß er dem Gotte nicht willfahren werde, und was die übrigen Personen anlangt, so darf man doch nicht erwarten, daß sofort mit dem Erscheinen des Gottes alle Trauer bei ihnen gebannt ist; wenigstens würde das der Vasenmaler nicht darstellen: gerade durch die Trauer bei den betheiligten Personen und die hilfeversprechende Erscheinung des Gottes faßt der Maler zwei Momente zusammen, die dem Beschauer über Ursache und Wirkung zu belehren vermögen. Sollte der Vasenmaler außerdem eine Weigerung des Königs nicht auch äußerlich zum Ausdruck gebracht haben? Könnte eine abweisende Handbewegung seitens des Königs nicht das andeuten, was man allgemein angenommen hat? Schlagen wir den geraden Weg ein, wie ihn die Interpretation erheischt und wie ihn uns der Maler, wenn wir ihn recht verstehen, selbst zeigt: Herakles Worte werden Kreon bewegen; dieser wird Verzeihung gewähren und die Folge davon wird sein, was Aristophanes berichtet: *ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἵμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον.* Diesem Schlusse gegenüber wird man sich der Vermuthung nicht entziehen können, daß die Antigone wie die Alkestis (Argum.: *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει*) die Stelle eines Satyrdramas vertreten habe.

Mit der besprochenen Darstellung stimmt eine, wenn auch etwas freie Variation, in wesentlichen Punkten überein:

No. B. Darstellung auf einer Amphora aus Ceglie in Berlin (Furtwängler No. 3240). Abgeb. bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. XI. u. Arch. Ztg. 1871, Taf. 40, 1. Vgl. das. S. 108 ff. (Heydemann).

In der Mitte sitzt nach links gewendet auf einem Throne in reicher Kleidung Kreon: vor ihm links steht, ähnlich wie in A, Herakles, unbärtig, auch hier eine Rede warnend mit den ausgestreckten Fingern der rechten Hand begleitend. Hinter Herakles links zunächst, halb abgewandt ein Knabe mit kurzem Haar; seinen Hals schmückt ein Halsband. Auf ihn folgt von links heranschreitend Antigone, das Haupt mit einem kurzen Schleier bedeckt; ihre Hände sind hinter dem Rücken gefesselt; ein Doryphoros geleitet die Jungfrau vor den König. Rechts von diesem ein Jüngling, nackt, in der Linken zwei Lanzen, in der Rechten einen Kranz haltend; an der Seite hängt das Schwert.

Rechts hinter ihm steht in traurige Gedanken versunken ein zweiter Jüngling; er stützt den rechten Arm auf einen Stab, die linke Hand legt er schmerzlich bewegt auf das Haupt: es ist Haimon.

Der dargestellte Moment ist derselbe wie in A. Bei dem gemeinsamen Gedanken, der beiden Darstellungen zu Grunde liegt, wie bei der unverkennbaren Uebereinstimmung einzelner Motive, welche auf eine gemeinsame, freilich frei behandelte Quelle schließen lassen, müssen doch einige Verschiedenheiten hervorgehoben werden, deren richtige Würdigung für die Tragödie von Bedeutung ist. Die Beschränkung der Composition von B — das tempelartige Gebäude, wie die Figuren der älteren Frau und der Ismene fehlen ganz — und die Forderungen des von A verschiedenen Raumes haben eine verschiedene Anordnung zweier Figuren zur Folge gehabt: zunächst ist die Figur des Haimon, der in A der Antigone folgt, in B an die rechte Seite versetzt worden, eine Variation, die zwar wenig geschickt, aber für die Anffassung des Ganzen von untergeordneter Bedeutung ist. Wichtig ist dagegen der Umstand, daß der Knabe, der in A in der Gefolgschaft des Kreon erscheint, in B von der Seite des Königs entfernt und zwischen Antigone und Herakles versetzt worden ist. Hieraus schien sich die Benennung des Knaben ohne Weiteres zu ergeben: man schloß zwischen ihm und Antigone auf ein Verhältnis zwischen Mutter und Sohn und legte ihm den Namen Maion bei.[1] In der Tragödie, auf welcher Hygins Erzählung beruht, spielte Maion gewiß eine Hauptrolle (Heydemann läßt das Drama mit der Ankunft des Maion in Theben beginnen!); er „bildete gewissermaßen das corpus delicti in dem augenblicklichen Streite",[2] seine Anwesenheit erschien also in scheinbar mit Hygin übereinstimmenden Vasengemälden nothwendig und gerechtfertigt. Wenn aber die letzteren, wie oben nachzuweisen versucht wurde, die Fassung des euripid. Dramas wiedergeben, so fragt es sich, in welcher Beziehung die Geburt des Maion zu diesem stand und inwieweit das Aeußere des Knaben in A und B eine bestimmte Benennung desselben rechtfertigt.

---

[1] Heydemann, Arch. Ztg. 1871, S. 110. Frageweise auch Furtwängler im Berliner Vasenkataloge.

[2] Wecklein, S. 190.

Beginnen wir mit dem letzteren Punkt zuerst. Die Jugendlichkeit des Knaben ist, wie auch Heydemann hervorhebt, außer allem Zweifel; man würde, wenn man sein Alter fixiren wollte, dies auf zehn, höchstens zwölf Jahre berechnen können und das steht entschieden mit den Worten Hygins: „*cum ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit.*“ Einen Epheben, der sich an den Spielen betheiligen kann, pflegt die Kunst, insbesondere die Vasenmalerei, in einer bestimmten Weise zu characterisiren, welche mit der äußeren Erscheinung des Knaben in A und B direct in Widerspruch steht. Ferner ist zu berücksichtigen, daß man nur in B aus der Stellung des Knaben vor Antigone auf ein Verhältnis zwischen Mutter und Sohn schließen kann. Als Ausschlag gebendes Zeugnis verdient aber A entschieden den Vorzug, weil hier die Composition ausführlicher, die Anordnung der einzelnen Figuren sinnvoller ist, wie überhaupt der Zusammenhang mit dem Drama mehr gewahrt zu sein scheint. Denn wenn Heydemann bemerkt, daß „Maion“ in A nicht recht passend auf der Seite des Kreon stehe, so möchte man vielmehr behaupten, daß er in B an unrechte Stelle verschoben sei, nicht minder wie Haimon; ist dies aber der Fall, dann werden wir ihn nach A zu beurtheilen und ihm den Namen des Maion abzusprechen haben, auf dem er sonst nach seiner Stellung zu Antigone Anspruch zu haben scheinen könnte.

Unter diesen Umständen fragt es sich, in welcher Beziehung Maions Geburt zur Tragödie des Euripides steht. Welcker muß den Maion selbstverständlich auf der Bühne auftreten lassen. Hierfür würde, wie Wecklein bemerkt, fr. 166 sprechen

τὸ μῶρον αὐτῷ τοῦ πατρὸς νόσημ᾽ ἔνι·
φιλεῖ γὰρ οὕτως ἐκ κακῶν εἶναι κακούς.

„Wenn die Lesart *αὐτῷ* richtig ist, so muß von einem Sohn Haimons die Rede sein, wie es der Fabel des Hygin entspricht. Es dürfte aber kaum auf der griechischen Bühne ein Knabe eine solche Rolle spielen, daß ein Ausspruch der Art gegen ihn gerechtfertigt wäre.“ Suevern schlägt *αὐτῇ* für *αὐτῷ* vor, was den Vorzug verdient. Nach Ribbeck würde fr. 167

εἰ γὰρ δοκεῖ σοι πατράσι παῖδας εἰκέναι
τὰ πολλὰ ταύτῃ γίγνεται δὲ κἄμπαλιν.[1]

[1] Der Text ist unsicher. Statt *εἰ γὰρ δοκεῖ σοι* (wie Nauck und Weck-

auf eine Wiedererkennung des Maion durch Kreon hindeuten. Indessen ist der Text unsicher und die Worte können sehr wohl auch, wie Wecklein zeigt, dem Haimon in den Mund gelegt werden. Endlich scheint sich nach Welckers Rekonstruktion fr. 168

ὀνόματι μεμπτὸν τὸ νόθον, ἡ φύσις δ' ἴση

auf Maion zu beziehen. Auch hier hat indessen Wecklein gezeigt, daß die Worte nicht von einer bestimmten, in die Handlung verknüpften Person gesagt sind. Die Erklärung liefert fr. 214:

πᾶσι δ' ἀγγέλλω βροτοῖς
ἐσθλῶν ἀπ' ἀλόχων εὐγενῆ σπείρειν τέκνα[1]

Worte aus Kreons Mund, denen Haimon in fr. 167 und 168 widerspricht. Die Fragmente bieten demnach keinen Anlaß den Maion in der Tragödie auftreten zu lassen. Aber auch das Zeugnis des Aristophanes zwingt zu dieser Annahme nicht; wenn wir es so verstehen, wie es sehr wohl verstanden werden kann, so dürfen wir in ihm eine Hinweisung auf ein der Katastrophe folgendes, also außerhalb des Dramas liegendes Ereignis erblicken: Herakles tritt auf und ordnet an, daß Haimon zur Belohnung für seine unerschütterliche Liebe die Antigone zur Gemahlin erhalten soll. Der Sprößling dieser Ehe soll den Namen Maion erhalten; „echt euripideische Weise war es, wenn dieser Name von *μαίεσθαι* abgeleitet und mit der Liebe des Haimon zur Antigone erklärt wird.“[2] Die Tragödie, auf welcher Hygin fußt, hat den Mythus im euripid. Sinne aufgefaßt und weiter gebildet.

---

lein schreiben) haben die Handschriften *ἡ γὰρ δόκησις*, statt *γίγνεται δὲ κἄμπαλιν* (Weil, Nauck u. Wecklein) *γίγνεται τέκνα πέρι.*

[1] *'Εσθλῶν ἀπ' ἀλόχων* schreibt Wecklein für das überlieferte *ἐσθλῶν ἀπ' ἀνδρῶν.* Andere Conjecturen bei Nauck. Das Fragm. gehört der Antiope an, ist aber in dieser Tragödie nicht unterzubringen, vielmehr in die Antig. zu versetzen. Wecklein S. 195 und Graf, Die Antiopesage bis auf Euripides S. 94.

[2] Vgl. die Prophezeihung der Athena im Jon V. 1589:

Ξούθῳ δὲ καὶ σοὶ γίγνεται κοινὸν γένος,
Δῶρος μέν, ἔνθεν Δωρὶς ὑμνηθήσεται
πόλις.

Antiope.

Den Inhalt der euripid. Antiope in der Nachbildung des Pacuvius berichtet Hygin. fab. 8 mit ausdrücklicher Berufung auf Euripides:[1]

„Nyctei regis in Boeotia fuit filia Antiopa. Eius formae bonitate Juppiter adductus, gravidam fecit. Quam pater cum punire vellet propter stuprum, minitans periculum Antiopa effugit. Casu in eodem loco, quo illa pervenerat, Epopeus Sicyonius stabat. Is mulierem advectam domo matrimonio suo iunxit. Id Nycteus aegre ferens, cum moreretur, Lyco fratri suo per obtestationem mandat, cui tum regnum relinquebat, ne impune Antiopa ferret. Huius post mortem Lycus Sicyonem venit. Interfecto Epopeo, Antiopam vinctam abduxit. In Cithaerone parit geminos et reliquit. Quos pastor educavit, Zethum et Amphionem nominavit. Antiopa Dircae, uxori Lyci, data erat in cruciatum. Ea, occasione nacta, fugae se mandavit. Devenit ad filios suos. Ex quibus Zethus existimans fugitivam, non recepit. In eundem locum Dirce per bacchationem Liberi illuc delata est. Ibi Antiopam repertam ad mortem extrahebat. Sed ab educatore pastore adolescentes certiores facti, eam esse matrem suam, celeriter consecuti matrem eripuerunt. Dircen ad taurum crinibus religatam necant. Lycum cum occidere vellent, vetuit eos Mercurius, et simul iussit Lycum concedere regnum Amphioni.“[2]

Die Rekonstructionsversuche sind sehr zahlreich;[3] die Bildwerke, welche sich auf den Mythus beziehen, sind von Jahn[4] und Dilthey[5] zusammengestellt und klassificirt worden.

---

[1] Ihre Ueberschrift lautet: *Eadem* (sc. Antiopa) *Euripidis, quam scribit Ennius.* Statt Ennius ist Pacuvius zu lesen. Vgl. Welcker, Gr. Tr. S. 812 u. Ribbeck, *Trag. lat. fragm.* [2] p. 75ff. u. Röm. Trag. S. 281.

[2] Hiermit ist zu vergleichen Schol. Ap. Rhod. 4, 1090 . . . *μεταπεμψάμενοι δὲ τὸν Λῦκον ὡς ἐκδώσοντες τὴν Ἀντιόπην σφάττειν ἔμελλον. Ἑρμῆς δὲ ἐκώλυσε, τῷ Λύκῳ δὲ ἐκχωρεῖν τῆς βασιλείας προςέταξεν.* — Apollodor 3, 5, 5 weicht in der Erzählung der Katastrophe von Euripides ab: *οἳ δὲ ἀναγνωρισάμενοι τὴν μητέρα τὸν μὲν Λῦκον κτείνουσι, τὴν δὲ Δίρκην δήσαντες ἐκ ταύρου θανοῦσαν ῥίπτουσιν εἰς κρήνην τὴν ἀπ᾽ ἐκείνης καλουμένην Δίρκην.*

[3] Welcker, Gr. Tr. S. 811ff.; Hartung, Eur. rest. II, S. 415ff.; Jahn, Arch. Ztg. 1853, S. 65ff., bes. S. 74ff.; Ribbeck, Röm. Trag. a. a. O.; Wecklein, Berichte der bayr. Akad. der Wissensch. 1878, II. S. 170ff.; Johne, Achter Jahresbericht d. Obergymnasiums zu Landskron in Böhmen; am ausführlichsten neuerdings Graf, Die Antiopesage bis auf Euripides. Dissert. von Zürich 1884, S. 29ff.

[4] Arch. Ztg. a. a. O. [5] Ebda. 1878, S. 43ff.

Für uns kommt in Betracht:

Darstellung auf einem Krater von Palazzuolo in Berlin (Furtwängler No. 3296). Abgeb. Arch. Ztg. 1878, Taf. 7. Vgl. das. S. 50ff. (Dilthey).

Vergegenwärtigt wird in engem Anschlusse an die scenische Aufführung der letzte Akt, die Katastrophe der Tragödie. Lykos, mit reich ornamentirtem Gewande bekleidet, ist in die Kniee gesunken und streckt flehend den rechten Arm empor; rechts und links wird er von Amphion und Zethos an den Schultern gepackt und von beiden mit dem Schwerte bedroht. Beide Brüder blicken von Lykos weg; der rechts nach Antiope, die rechts vor Entsetzen über das Rachewerk den Schauplatz desselben eilig verläßt. Zur Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes hat der Vasenmaler neben einigem Buschwerk, ein über der geschilderten Scene sich wölbendes Felsenthor (Grotte), das freilich nur als eine Art Bogen erscheint, gewählt. Diese Andeutung, die, wie Dilthey bemerkt, mehr als ein Bestandtheil der landschaftlichen Scenerie sei, da die Vasenmalerei sich auf das allernöthigste Beiwerk einzuschränken pflege, ist aus dem Grunde bemerkenswerth, als sie uns in zwei die Bestrafung der Dirke darstellenden campanischen Wandgemälden[1] entgegentritt, also sicher nicht auf einer zufälligen Erfindung des Vasenmalers beruht. Pausanias (I, 38, 9) erwähnt ein σπήλαιον οὐ μέγα, in welchem Antiope ihre Kinder aussetzte. Die Uebereinstimmung in der Scenerie der drei Kunstwerke legt den Schluß nahe, daß sich auch bei Euripides die letzte Scene vor einem in der Nähe der Wohnung des Hirten befindlichen Felsenthore, welches als Andeutung jener Grotte in die Scenerie aufgenommen wurde, abgespielt habe. Wenn auch, wie Graf[2] will, die Grotte für die Erkennungsscene nicht benutzt worden ist, so konnte sie doch sehr wohl in die Theaterdekoration aufgenommen werden zur Andeutung vergangener Ereignisse. Ueber dem Felsenthor erscheint bis zur Brust sichtbar Hermes, der durch seine Erscheinung und durch sein Gebot den Lykos im entscheidenden Augenblicke rettet.

Der Zusammenhang dieses Vasengemäldes mit Euripides ist nach Hygins Erzählung klar. Dem auf dem Theologeion er-

[1] Helbig No. 1152 u. 1153. [2] a. a. O. S. 40f.

scheinenden Hermes legt Nauck mit Recht die Worte aus dem Komiker Eubulos in den Mund fr. 225:

Ζῆθον μὲν ἐλθόνθ᾽ ἁγνὸν ἐς Θήβης πέδον
οἰκεῖν κελεύω, τὸν δὲ μουσικώτατον
κλεινὰς Ἀθήνας ἐκπερᾶν Ἀμφίονα.[1]

Mit Absicht habe ſich der linken Hälfte unseres Vasengemäldes — der Schleifung der an die Hörner des Stieres gebundenen Dirke[2] — nicht gedacht, weil man den Eindruck empfängt, daß es sich hier nur um eine rein äußerliche Zusammenstellung verschiedener, wenn auch auf einander folgender Scenen handelt. Für diese Annahme spricht zunächst der nur äußerliche Grund der Raumausfüllung in den beiden Theilen des Vasengemäldes, die in dem rechten eine totale, in dem linken eine durchaus unvollkommene ist, was bei dem Bestreben der Vasenmaler leere Räume auszufüllen, bemerkt zu werden verdient. Der zweite Grund ist der, daß, während die linke Scene in ihren verschiedenen Einzelheiten auf die Bühne hinweist, und der Maler bei seiner Darstellung von dieser abstrahiren konnte, die Schleifung der Dirke natürlich scenisch nicht vorgeführt werden konnte, vielmehr in einer Botenrede geschildert wurde, an deren Schluß es hieß:

τήν τοι Δίκην λέγουσι παῖδ᾽ εἶναι χρόνου,
δείκνυσι δ᾽ ἡμῶν ὅστις ἐστὶ μὴ κακός.

(fr. 223.)

„Es versteht sich von selbst, daß es zunächst die dem Dramatiker durch dramaturgische Rücksichten gesetzten Schranken

[1] Dies stimmt nicht ganz mit der Wendung bei Hygin überein *(Mercurius iussit Lycum regnum concedere Amphioni)*. Wecklein a. a. O. giebt als Grund der Verschiedenheit der beiden Berichte an, daß der römische Dichter keine Veranlassung gehabt habe, Athen in seine Tragödie hineinzuziehen. Allein Hygin ist von einer griechischen Quelle abhängig (Graf S. 33). Richtig bemerkt Graf (S. 55), daß man fr. 225 nicht so verstehen dürfe, als hätte Euripides den Amphion für immer nach Theben ziehen lassen. Man habe vielmehr anzunehmen, daß Amphion nur für kurze Zeit nach Athen gesandt wurde, um die von Lykos abgetretene Herrschaft zu übernehmen. Da auch dies von Hermes habe vorgesehen werden müssen, so habe man in den hyginschen Worten nicht mehr einen Widerspruch gegen fr. 225, sondern eine Vereinfachung der euripid. Auffassung zu erblicken.

[2] Vgl. fr. 222:

εἰ δέ που τύχοι
πέριξ ἑλίξας . . εἷλχ᾽ ὁμοῦ λαβὼν
γυναῖκα πέτραν δρῦν μεταλλάσσων ἀεί.

sind, welche der Künstler durchbricht. Während in der Schlußscene der Antiopa nur Zethos, Amphion und Hermes als θεὸς ἐκ μηχανῆς, allenfalls (?) auch Lykos, wenn derselbe nicht vorher abgeführt war, auf der Bühne sein konnten, fügt der Künstler nicht nur die Hauptfigur des Stückes, Antiopa, hinzu, sondern stellt auch auf der andern Seite des Bildes die Schleifung der Dirke dar; die litterarische Quelle bleibt nichts desto weniger Euripides und nur Euripides, auch wenn bei ihm diese Ereignisse weder gleichzeitig noch genau in derselben Weise statthaben, wie auf dem Bilde."[1] Die Rücksichten auf die Deutlichkeit und klare Motivirung der Darstellung sind es, die den Maler bewogen, die für die Tragödie characteristische Schleifung der Dirke hinzuzufügen: durch diese Combination zweier verschiedener Momente erscheint die Bestrafung des Lykos nicht als eine ohne jeden inneren Grund gebotene That, sondern als eine moralisch wie künstlerisch gerechtfertigte Handlung, der die gleichen Motive wie der Bestrafung der Dirke zu Grunde liegen.[2]

Erwähnt sei noch, daß ein unter dem Felsthore aufgehängtes Pantherfell nicht als ein bloses Ornament aufzufassen ist, sondern daß durch dasselbe auf die bacchantische Feier auf dem Kithairon hingewiesen werden soll, die mit der tragischen Katastrophe in so engem Zusammenhange steht.[3]

Hekabe.

Darstellung auf einer lukanischen Vase. Abgeb. Mon. d. J. II, Taf. XII, Welcker, A. D. III, Taf. 23, 2 und Overbeck, Gallerie XXVIII, 2. Vgl. das. S. 670 ff.

[1] Robert, Bild und Lied S. 36.

[2] Gegen Robert (a. a. O. Anm. 41) ist zu bemerken, daß Dilthey den Zusammenhang mit Euripides nicht nur bedingterweise, sondern, so viel ich sehe, in seinem ganzen Umfange zugiebt.

[3] Das von Jahn a. a. O. Taf. 57 publicirte Gemälde einer Vase in Wien (v. Sacken u. Kenner S. 176 No. 125) steht nicht unter dem Einflusse der Tragödie. Die Darstellung erklärt sich aus Paus. IX, 17, 6, wonach Antiope von Dionysos wegen der an Dirke verübten Grausamkeit in bacchische Raserei versetzt wurde, von der sie Phokos und Tithorea heilten. Diese Erweiterung des Mythus ist, worauf Jahn aufmerksam macht, localer Tradition entsprungen und unter dem Einflusse einer derartigen Quelle ist das genannte Vasengemälde bemerkenswerth.

In der Mitte ein bärtiger Mann, mit einem kurzen (Aermel-) Chiton und Chlamys bekleidet; auf dem Haupte trägt er eine phrygische Mütze. Die tastenden Bewegungen seiner Hände, sowie sein unsicherer Gang, endlich die Augen ohne Sterne und Pupillen, lassen darauf schließen, daß er blind ist. Rechts vor ihm liegt ein Schwert am Boden. Rechts neben ihm zwei Frauen, von denen die eine ihren rechten Arm um den Nacken der anderen schlingt. Die erste hält in der Linken einen Stab. Rechts ein bärtiger Mann, der durch das in der Rechten gehaltene, mit einem Adler gekrönte Scepter als König gekennzeichnet ist. Hinter ihm steht ein Doryphoros. Oben in der Mitte zwei Räder; diese finden sich in unteritalischen Vasengemälden in der Regel als Schmuck der vielfach im Mittelpunkte der Compositionen stehenden tempelartigen Gebäude, die in den meisten Fällen als eine Andeutung der Bühnenhinterwand, d. h. des Herrscherpalastes aufzufassen sind.

Die von Müller[1] vorgeschlagene Deutung dieses Vasengemäldes kann als eine außerordentlich glückliche bezeichnet werden; als ihre Grundlage gelten die Verse Hekab. 1056 ff.: der thrakische König Polymestor tritt aus dem Zelte Agamemnons heraus, in dem er von den gefangenen Troerinnen geblendet worden ist; tappend suchen seine Hände die schuldigen Personen zu erlangen, aber vergebens! Auf seine Klagerufe eilt Agamemnon herbei, um sich nach der Veranlassung des Lärmes zu erkundigen. V. 1054 hat Hekabe zum Chor die Worte gesprochen:

ἀλλ᾽ ἐκποδὼν ἄπειμι κἀποστήσομαι
θυμῷ ζέοντι Θρῃκὶ δυσμαχωτάτῳ.

---

[1] Annal. VII, S. 222 ff. — Ueber eine abweichende Erklärung Welckers, (A. D. III, S. 396 ff.) der in der Frau Jokaste, in dem Könige Kreon und in dem Geblendeten Oidipus erkennt, s. Overbeck a. a. O. S. 672. „Der Blinde ist offenbar als Nichtgrieche, als Barbar durch sein Kostüm bezeichnet. Denn, wenn allerdings eine dem orientalischen Kostüm verwandte Kleidung für griechische Könige in Kunstwerken nicht unnachweisbar ist, und wenn hierfür das tragische Bühnenkostüm als Erklärung und Anlaß sich bietet, so ist doch wohl zu beachten, daß hier der barbarisch kostümirte Polymestor von dem griechisch bekleideten Agamemnon so bestimmt und mit so nachdrücklichem Vortrag als Nichthellene unterschieden wird, daß es nicht erlaubt ist, dieses bestimmte und für diese Bedeutung des Vasenbildes entscheidende Merkmal zu ignoriren.“

Hierauf tritt Polymestor auf:

ὤμοι ἐγώ, πᾶ βῶ,
πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω;

und V. 1109 kommt Agamemnon mit den Worten herbei:

κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον· οὐ γὰρ ἥσυχος
πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ' ἀνὰ στρατὸν
Ἠχὼ διδοῦσα θόρυβον κτλ.

Das am Boden liegende Schwert erinnert an das Rachewerk der Hekabe.

Hippolytos.

Die Hippolytos-Sage hat Euripides bekanntlich zweimal behandelt: die erste Bearbeitung erregte bei dem athenischen Publicum großes Misfallen, und so entschloß sich der Dichter den Mythus, der sich für eine dramatische Behandlung als äußerst dankbar erwies, einer zweiten Bearbeitung zu unterziehen. Der erhaltene zweite Hippolytos giebt sich als eine völlige Umgestaltung des ersten zu erkennen, die sowohl in der Auffassung der einzelnen Charactere, besonders des Characters der Phaidra, als auch in den äußern dem Drama zu Grunde liegenden Thatsachen zu Tage tritt. Der Schauplatz der ersten Tragödie war Athen; Theseus war mit Peirithoos in den Hades gegangen, wo er zurückgehalten wurde; die zweite Bearbeitung verlegt die Handlung im Anschluß an eine troizenische Sage, die Paus. II, 32 berichtet, nach Troizen, wo Theseus fern von der Heimath zur Sühne des Mordes der Pallantiden weilen muß. Jedenfalls galt die zweite Tragödie im Alterthume für eines der hervorragendsten Dramen des Dichters (Argum.: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων*): sie drang, wie Kalkmann gezeigt hat[1], in alle Schichten der Bevölkerung ein und ward ähnlich wie die Orestessage in ihrer Erweiterung durch die taurische Expedition, zum Allgemeingut des mythologischen Wissens. Dieser Thatsache gegenüber muß eine Untersuchung wie die vorliegende auf Schwierigkeiten stoßen, wie sie überall da, wo ein durch das Drama, überhaupt die Poesie landläufig gewordener Mythus die

[1] *De Hippolytis Euripideis* p. 61 ff.

Grundlage einer künstlerischen Darstellung bildet, zu Tage treten.

Kalkmann[1] hat die auf den Hippolytosmythus bezüglichen Vasenbilder zusammengestellt; er nennt zwei, von denen wir eines mit Bestimmtheit ausscheiden müssen (s. S. 68 Anm. 1).

No. A. Darstellung auf einem Krater von Ruvo (jetzt im britischen Museum). Abgeb. Arch. Ztg. 1883, Taf. 6. Vgl. das. S. 43 ff. u. Körte, Personifikationen psychologischer Affecte S. 36 ff.

Die Darstellung besteht aus zwei Reihen. Unten: Hippolytos auf dem scheugewordenen Viergespann, vor welchem aus dem Meere der Stier auftaucht, während Lyssa, die Göttin der Wuth, den Pferden entgegentritt. Von links folgt der Pädagog dem Gespanne. Oben: links Pan und Apollon, in der Mitte Athena und Aphrodite mit Eros, rechts Poseidon.

Die untere Reihe stellt den Moment der Katastrophe dar: die dämonische Gestalt der Lyssa flößt den Rossen Furcht und Scheu ein; „der Effect des aus dem Meer auftauchenden Stieres auf die Pferde wird durch diese Gestalt versinnlicht, der Beschauer auf die im nächsten Augenblick ausbrechende wahnsinnige Wuth der Rosse hingewiesen.“ Man wird geneigt sein, die Botenrede bei Euripides (V. 1173 ff.) als Grundlage der Darstellung anzusehen. Vgl. V. 1213 ff.:

αὐτῷ δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίᾳ
κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας,
οὗ πᾶσα μὲν χθὼν φθέγματος πληρουμένη
φρικῶδες ἀντεφθέγγετ', εἰσορῶσι δὲ
κρεῖσσον θέαμα δεργμάτων ἐφαίνετο.
εὐθὺς δὲ πώλοις δεινὸς ἐμπίπτει φόβος·
καὶ δεσπότης μὲν ἱππικοῖσιν ἤθεσι
πολὺς ξυνοικῶν ἥρπασ' ἡνίας χεροῖν,
ἕλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτης ἀνὴρ
ἱμᾶσιν εἰς τοὔπισθεν ἀρτήσας δέμας κτλ.

Die *εἰσορῶντες*, die Genossen des Hippolytos, die diesem gefolgt, fehlen freilich in der Darstellung: indessen werden wir hierauf weniger Gewicht zu legen brauchen, da der dem Maler zur Verfügung stehende Raum eine Beschränkung der Compo-

[1] Arch. Ztg. 1883, S. 43 ff.

sition erheischen mochte. Als Vertreter derer, die der Katastrophe beigewohnt, kann der Pädagog gelten, den zwar Euripides nicht erwähnt, der aber vom Maler recht wohl dargestellt werden konnte, ohne daß man hierin eine Abweichung von dem Drama zu erkennen berechtigt wäre. Indessen bleibt, da die Darstellung den bezeichnendsten Zug aus dem Hippolytosmythus wiedergiebt, nach dem oben Gesagten der Gedanke, daß jene unter dem Einflusse der allgemeinen, allerdings durch das Drama begründeten Tradition stehe, wenigstens nicht ausgeschlossen.

No. B. Darstellung auf einem Krater von Anzi di Basilicata. Abgeb. Mon. ed Annali d. J. 1854, Taf. XVI. (vgl. S. 86); Heydemann, Arch. Ztg. 1872 S. 158 ff. u. Kalkmann a. a. O. S. 62 ff.

In der Mitte eines Zimmers eine Kline. Links daneben auf einem Stuhle eine in tiefe Trauer versunkene Frau, auf die Eros (nach Heydemann Talas oder Phthonos?) mit einer Tänie zuschwebt. Hinter ihr die Amme. Vor der Kline zwei Dienerinnen im Gespräch über den Zustand ihrer Herrin. Rechts von der Kline der Pädagog im Gespräch mit einer Frau (Dienerin?). Die Situation ist klar und schon von Heydemann richtig erkannt worden. Bei Euripides spricht der Chor über die Krankheit der Phaidra V. 267 ff.:

γύναι γεραιά, βασιλίδος πιστὴ τροφὲ
Φαίδρας, ὁρῶ μὲν τάσδε δυστήνους τύχας,
ἄσημα δ᾽ ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος.

Hippolytos, dessen verschmähte Liebe der Gegenstand von Phaidras Krankheit ist, fehlt in der Darstellung, aber indirect weist der mit einer Dienerin sprechende Pädagog auf seinen Herrn hin. Als Thema des Gesprächs vermuthet Heydemann die einseitige Götterverehrung des Hippolytos (V. 88 ff.), Kalkmann dagegen die Krankheit Phaidras. Die letztere Vermuthung dürfte das Richtige treffen.

Ueber die Stellung des Vasenbildes zur Poesie spricht sich Kalkmann dahin aus, daß eine bestimmte Anlehnung an dieselbe zu verneinen, daß der Vasenmaler vielmehr durchaus selbständig verfahren sei. Ich kann dieser Ansicht nicht beistimmen, da, wie wir sahen, die Krankheit der Phaidra, wie sie der Vasenmaler dargestellt hat, ihre Analogie in der Tragödie findet, und wenn sich die Situation des Pädagogen aus dieser letzteren nicht ab-

leiten läßt, so würde dieses Argument aus Gründen, die oben angedeutet wurden, nichts besagen. Was aber schließlich den Umstand anlangt, daß ein unter unserem Bilde befindlicher Streifen Theseus bei der Hochzeit des Peirithoos und den Kampf mit den Kentauren darstellt, nicht aber den Aufenthalt des Heros in der Unterwelt, so läßt sich, wie ich meine, auch hieraus kein Schluß ableiten, der die Abhängigkeit des Vasengemäldes von der euripid. Tragödie in Frage stellen könnte.

Die Figur einer trauernden und in ihren Liebesschmerz versunkenen Phaidra dürfte sich erkennen lassen in der

No. C. Darstellung auf einer Lekythos aus Paestum in Neapel (Heydemann No. 2900). Abgeb. bei Millingen, Paint. d. vas. pl. 41, u. bei Lenormant et de Witte, Elite ceramogr. IV, 87.

Auf einem reichverzierten Throne sitzt eine Frau; das Haupt, mit einem Schleier bedeckt und mit einer Stephane gekrönt, wendet sie trauernd und nachdenklich zur Seite; ihr Blick scheint Schmerz und Sehnsucht zu verrathen. Das Motiv der Trauer erklärt der links vom Throne den Blick zur Seite wendende Eros. Rechts vor ihr eine weibliche Figur, die in ein vor ihr stehendes Thymiaterion Weihegaben zu streuen im Begriffe ist. Die trauernde Figur ist verschieden erklärt worden: als Penelope, Hera [von Hephaistos gefesselt (!)], Kreusa, die den von Medeia gesandten Schleier herabzureißen bemüht ist; Millingen dachte an ein Opfer für Aphrodite, Heydemann „an die Trauer der Göttin (sei es über die Schmach über Hephästos oder über Ares Untreue oder über Adonis Tod) und die durch Eros und Peitho versuchte Tröstung.“ Allein der nach der Seite hin sich wendende Eros erlaubt schwerlich an ein Trösten des Liebesgottes zu denken, auch dürfte die Situation desselben kaum als ein „vergnügliches sich umblicken“ sich erklären lassen. Mir scheint die bereits von Rochette vorgeschlagene Deutung, der sich auch Furtwängler[1] angeschlossen hat, auf Phaidras Liebeskummer den größten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit zu machen; das Motiv, daß Eros sich von der Frau abwendet, würde jene heiße Liebe der Phaidra zu Hippolytos, die keine Erwiderung findet, recht glücklich zum Ausdruck bringen — ein feiner Zug zur Andeutung eines psychologischen Motives. Das Opfer gilt der

[1] Eros in d. Vasenmalerei S. 38. Vgl. auch Jahn, Arch. Beitr. S. 306 f.

Aphrodite, die Phaidra von ihrem Liebeskummer erlösen soll. Die Darstellung kann selbstverständlich nur als eine Verkürzung einer größeren Composition aufgefaßt werden.[1]

Die von MILLINGEN vorgeschlagene Deutung einer unteritalischen, ehemaligen DURANDschen Vase (Peint. d. vas. 12, 13): Opfer des Theseus an Poseidon nebst Hippolytos und der Personifikation des Waldes, andererseits Hippolytos, Phaidra und die Amme, hat HEYDEMANN als unhaltbar erwiesen.[2]

Iphigeneia ἡ ἐν Ταύροις.

Die Orestie in ihrer Erweiterung durch die taurische Expedition ist eine durchaus originelle Erfindung des EURIPIDES. Daß die Tragödie eine außerordentliche und dauernde Wirkung gehabt habe, darüber liegen uns die mannigfachsten Zeugnisse vor. Unter diesen Zeugnissen sind die beredtesten die ver-

[1] Ein weiteres hierher gehöriges Vasengemälde erkennt KALKMANN (Arch. Ztg. 1883, S. 47f.) in der Darstellung einer aus Ceglie stammenden Prachtamphora in Berlin (FURTWÄNGLER No. 3257) abgeb. bei GERHARD, Apul. Vasenb. Taf. B 2. Die stark fragmentirte Vase stellt auf der einen Seite die Hochzeit des Herakles und der Hebe dar; die ganze Mitte der anderen Seite fehlt; erhalten ist nach FURTW. von Figuren: r. unten Poseidon, l. Pan, l. oben der Pädagog, dann ein Satyr, in der Mitte oben zwei Frauen, r. oben Artemis. Nach einer von WOLFF entworfenen Rekonstruktion wären Agamemnon und Nike dargestellt gewesen. Ich erkenne die Gründe an, welche KALKMANN gegen diese von GERHARD vorgeschlagene Ergänzung geltend gemacht hat, bemerke aber, daß KALKMANNS Vorschlag für eine auf den Hippolytosmythus bezügliche Rekonstruktion zuviel des Problematischen und Unsicheren in sich zu schließen scheint, als daß wir uns hier näher darauf einlassen könnten. Speciell könnte mich von der Rekonstruktion, wie sie KALKMANN vorschlägt, der Grund abhalten, daß in dem oberen den Göttern zugewiesenen Streifen Artemis sich befindet, deren von dem tragischen Vorgange keineswegs in Mitleidenschaft gezogene Situation und deren Gegenwart da, wo ihr Schützling auf den Wunsch der ihr feindlichen Aphrodite den Tod erleiden muß, ohne daß sie helfen kann und darf, zum mindesten unangebracht wäre. Artemis fehlt unter den Gottheiten des unter A besprochenen Vasengemäldes und man kann dies mit PANOFKA allerdings einen feinen Zug des Malers nennen, der einen wenn auch nur in der Phantasie des Beschauers auftauchenden Conflict zweier Gottheiten geschickt vermieden hat. Nach FURTWÄNGLERS Vermuthung wäre einst Kephalos Raub durch Eos dargestellt gewesen. — Ueber ein früher von HEYDEMANN auf den Tod der Phaidra gedeutetes Gemälde einer Canosiner Hydria s. u. „Aiolos" S. 28.

[2] Arch. Ztg. 1872, S. 158f.

schiedenen Nachdichtungen der euripid. Tragödie, die im Einzelnen zwar den Mythus weiter variirten, denen aber sammt und sonders der Grundgedanke der euripid. Dichtung zu Grunde liegt. Um von dem problematischen Werke des Sophokles und einer „Orestes und Pylades" betitelten Tragödie eines nur dem Namen nach bekannten Dichters Timesitheos hier zu schweigen,[1] sei nur auf die Behandlung des Mythus durch Polyeidos hingewiesen, dessen Tragödie möglicherweise auch auf die Kunst nicht ohne Einfluß gewesen ist. Freilich mangelt uns über den Inhalt der Tragödie des genannten Dichters (der schwerlich mit dem von Diod. XIV, 46 erwähnten Dithyrambiker und Maler [Ol. 95, 3] identisch ist)[2] jede weitere Notiz. Nur Aristoteles (Poet. XVI, 1 ff.) berichtet, daß Polyeidos gerade in der Anlage der Erkennungsscene (*ἀναγνώρισις*, deren verschiedene Arten von Aristoteles a. a. O. classificirt werden) besonders glücklich gewesen sei, indem die Erkennung der beiden Geschwister *ἐκ συλλογισμοῦ* herbeigeführt worden sei . . . *εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι, ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη, καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι.* Wie der weitere Verlauf des Stückes gewesen sei, läßt sich nicht bestimmen, und ob der Schluß abweichend von Euripides bei Polyeidos der gewesen sei, daß Orestes das Bild der Göttin in offenem Kampfe sich eroberte (eine Scene, die sich vermuthlich unter dem Einflusse des Dramas in Sarkophagreliefen dargestellt findet), ist eine Vermuthung, die auf sich beruhen mag.

Die unter dem Einflusse der euripid. Tragödie stehenden Vasengemälde scheiden wir in zwei Gruppen, nämlich: 1. Scene vor der Uebergabe des Briefes, 2. die Uebergabe des Briefes.[3]

---

[1] Vgl. Suid. s. v. *Τιμησίθεος τραγικός.*

[2] Vgl. Welcker, Gr. Tr. S. 1044.

[3] Ohne von Euripides abhängig zu sein, schildern noch folgende Vasengemälde Momente aus der taurischen Expedition: a) Darstellung auf einer Amphora in Neapel (Heydemann, Mus. S. Ang. No. 24), abgeb. bei R. Rochette, *Mon. inéd.* pl. 41. Vorführung von Orestes und Pylades als Gefangene. L. sitzt Iphig., die sich nach r. nach einem auf sie zuschreitenden Manne umblickt: dieser ist nicht Thoas, wie Heydemann will, denn er ist durchaus nicht als König characterisirt, sondern ein Wächter. Im Mittelpunkte der Darstellung Orestes und Pylades. Die von Welcker in einer Anmerkung zu Müller, Handb. § 416 genannte Vase in der Sammlung S. Ang. zu Neapel ist mit der besprochenen identisch. — b) Die Flucht mit dem Idole

1. Scene vor der Uebergabe des Briefes.

No. A. Darstellung auf einer Amphora von Ruvo in Neapel (Heydemann No. 3223). Abgeb. Mon. d. J. II, Taf. 43. Vgl. Annal. IX, S. 198ff. u. Overbeck, Gallerie XXX, 4.

Im Vordergrunde der Darstellung sitzt auf einem an den Seiten mit Lehnen versehenen Altare Orestes (*ΟΡΕΣΤΑΣ*), den Blick traurig zu Boden richtend. Hinter dem Altare ein Lorbeerbaum. Links vom Altare im Wanderkostüme Pylades (*ΠΥΛΑΔΗΣ*), rechts in reicher Gewandung Iphigeneia (*ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ*), die ihre Blicke mitleidsvoll auf dem vor ihr sitzenden griechischen Jünglinge ruhen läßt, an den sie ein ernstes, mit einem Gestus der rechten Hand begleitetes Wort richtet. Links hinter Iphigeneia eine Tempeldienerin, welche die für die Weihung nöthigen Geräthe trägt: auf dem Kopfe eine Schüssel, in der Lorbeerzweige, mit denen das Opfer benetzt werden soll, liegen, in der gesenkten rechten Hand einen Krug. Im Hintergrunde der Tempel der taurischen Artemis, links daneben Artemis und Apollon, die Gottheiten, die den Geschwistern so oft in Bedrängnis gnädigen Beistand verliehen.

Die Frage nach dem poetischen Vorbilde, welches dem Vasenmaler bei dieser außerordentlich schönen Darstellung vor Augen schwebte, ist früher negativ dahin entschieden worden, daß die Tragödie des Euripides als poetische Quelle in Abrede zu stellen sei. Indem nämlich Jahn [1] den Gegenstand, den Iphigeneia in

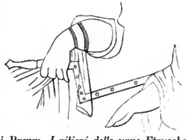
der taurischen Göttin vergegenwärtigt die Darstellung auf einer Vase im Louvre, abgeb. bei Labord, Vases Lamb. I, p. 15 = Annal. XX, tav. d'Agg. L = Overbeck, Gallerie XXX, 8. Bei Euripides raubt nach V. 1020ff. Iphigeneia allein das Tempelbild, während Orestes und Pylades an der Küste inzwischen die Abfahrt vorbereiten. Wenn abweichend hiervon in dem Vasengemälde neben Iphig. auch Orestes und Pylades an dem Raube des Palladion betheiligt sind, so dürfte dieses Motiv vielleicht einer der späteren Tragödien angehören. Auf dieselbe oder eine ähnliche dramatische Quelle mag auch c) die Darstellung auf einer noch nicht publicirten Amphora *(di fabrica provinciale)* aus Capua zurückgehen, Helbig, Bullett. 1868. S. 138f.: Iphig. entfernt sich, im Arme das Idol haltend, heimlich mit Orestes und Pylades aus dem Tempel; characteristisch ist die Darstellung durch Andeutung des blutigen Dienstes der taurischen Göttin; r. oben vom Tempel sieht man, mit einer Opferbinde umwunden, das Haupt eines jener Unglücklichen, die dem Kulte zum Opfer fielen. — Ueber die Sarkophagreliefe vgl. Overbeck, a. a. O. S. 724ff. und Robert, Arch. Ztg. 1875, S. 137ff.

[1] Annal. XX, S. 204ff.

der linken Hand hält, für ein Opfermesser hielt,[1] glaubte er an die Scene der Opferung selbst und machte darauf aufmerksam, daß eine derartige Scene der euripid. Tragödie völlig fremd sei. Bei EURIPIDES vollzieht Iphigeneia bekanntlich nur die Weihe zum Opfer (V. 622: *ἀλλὰ χαίτην ἀμφὶ σὴν χερνίψομαι*), dieses selbst aber sollen die Diener der Gottheit besorgen (*εἴσω δόμων τῶνδ᾽ εἰσὶν οἷς μέλει τάδε*). JAHN erinnert ferner daran, daß sich eine Scene, in der Iphigeneia den Bruder eigenhändig zu opfern im Begriffe sei nach dem oben genannten Zeugnis des ARISTOTELES in der Tragödie des Polyeidos befunden habe, und mit Rücksicht hierauf erklärt er die Situation so, daß die Priesterin das bevorstehende Loos dem Bruder verkünde, der, wenn er sich aus seinem dumpfen Brüten aufraffen würde, in die Worte ausbrechen möchte *ὅτι ἥ τ᾽ ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι.* Diese Vermuthung hat beim ersten Blick recht viel Ansprechendes für sich, erweist sich aber doch als unhaltbar, weil der fragliche Gegenstand in der Hand der Iphigeneia nicht ein Opfermesser, sondern der Tempelschlüssel[2] ist, ein Attribut, das, wie wir sehen werden, die Priesterin auch in anderen Darstellungen führt. Die Priesterin tritt uns also als *κλειδοῦχος* entgegen, und die Situation gewinnt einen völlig anderen Character, der unmittelbar auf die Tragödie des EURIPIDES hinweist. Orestes sitzt nicht auf dem Altare, um den Opfertod zu erleiden, sondern seine Haltung ist vielmehr die eines Schutzflehenden,[3] der sich auf den Altar geflüchtet hat, um Schutz vor den Erinnyen zu suchen.[4] Iphigeneia, die den Bruder

[1] So auch OVERBECK a. a. O. S. 736.

[2] Von HEYDEMANN bemerkt. Eine mir von diesem gütigst mitgetheilte Pause habe ich auf einen an mich ergangenen Wunsch in dem nebenstehenden Holzschnitt reproduciren lassen.



[3] ROBERT bemerkt Arch. Ztg. 1875 S. 133 mit Recht, daß der zum Opfern Bestimmte nicht auf den Altar gesetzt, sondern über denselben gehoben wird. (Aisch. Ag. 332 ff.). Vgl. z. B. die Opferung der Iphigeneia in den Darstellungen etruskischer Aschenkisten bei BRUNN, *I rilievi delle urne Etrusche* I, tav. XXXV—XLVII.

[4] Hierauf hat schon BRUNN, Annal. 1861, S. 350 hingewiesen. Auffallend ist allerdings, daß das die Situation hervorrufende Motiv, die Erinnyen, fehlt.

noch nicht erkannt hat, tritt hinzu, um dem Fremdling das traurige Loos, das seiner nach der Sitte des Landes wartet, zu verkünden, wobei sie das Gefühl des Mitleids, das sich ihrer beim Anblicke eines aus ihrer Heimath Kommenden bemächtigt, nicht unterdrücken kann. Sie mag etwa die schönen und zugleich trostreichen Worte sprechen wie bei Euripides V. 628ff.:

μάταιον εὐχήν, ὦ τάλας, ὅστις ποτ' εἶ,
ηὔξω· μακρὰν γὰρ βαρβάρου ναίει χθονός.
οὐ μήν, ἐπειδὴ τυγχάνεις Ἀργεῖος ὤν,
ἀλλ' ὧν γε δυνατὸν οὐδ' ἐγὼ 'λλείψω χάριν,
πολύν τε γάρ σοι κόσμον ἐνθήσω τάφῳ,
ξανθῷ τ' ἐλαίῳ σῶμα σὸν κατασβέσω κτλ.

Iphigeneia wird den traurigen Akt nicht selbst vollziehen, sondern nur die Weihung des Schlachtopfers vornehmen, zu der ihr die Lorbeerzweige, welche die Dienerin trägt, dienen sollen. Wie in jener Scene bei Euripides, die wir als Grundlage des Vasengemäldes annehmen, Pylades wohl auf der Bühne ist, ohne indessen am Gespräche theilzunehmen, so steht er auch im Vasengemälde abseits: er scheint gelassen den Ausgang zu erwarten.

Ich rechne diese Darstellung ihres tief ergreifenden Inhalts willen zu einer der schönsten, welche die Vasenmalerei unter dem Einflusse der euripid. Tragödie hervorgebracht hat.

2. Die Uebergabe des Briefes.

No. B. Darstellung auf einer Amphora mit Maskenhenkeln (früher im Besitze des Herzogs von Buckingham, jetzt?). Abgeb. Mon. d. J. IV, Taf. 51, Arch. Ztg. 1849, Taf. 12 und Overbeck, Gallerie XXX, 7. Vgl. Jahn, Annal. XX, S. 207ff.

Wenn Robert (a. a. O. S. 137) mit der Bemerkung, daß er die litterarische Quelle dieser Darstellung nicht nachweisen könne, auch die euripid. Tragödie als Grundlage in Abrede stellt, so wird man nach dem oben Gesagten einer andern Meinung sein können. Wenn bei Euripides nicht ausdrücklich bezeugt wird, daß sich Orestes als Schutzflehender auf dem Altare niederläßt, so ist darin, daß der Vasenmaler die Situation sich so vorstellte, wie sie sehr gut sein konnte, ja vielleicht auch war (denn der Altar stand auf der Bühne: V. 70f.) nichts Auffallendes zu erblicken. Oder will man einem Vasenmaler, der eine so tief empfundene Scene darstellen kann, jede Phantasie absprechen?

Im Hintergrunde ein von vier dorischen Säulen getragener Tempel; im Vordergrunde in der Mitte nach rechts gewandt ein mit Chlamys und Schuhen bekleideter Jüngling, dessen Haupt mit dem Pilos bedeckt ist. Rechts neben ihm Iphigeneia in einem reich ornamentirten Gewande, das Haupt mit einem Stephanos gekrönt, von dem nach hinten ein langer Schleier herabwallt. Wie in A ist sie auch hier die Priesterin als *κλειδοῦχος*: in der linken Hand hält sie den Schlüssel, der mit einer langen Kette verziert ist. In der Rechten hat sie einen Brief, der mit einer Schnur umwunden ist (*δέλτου . . . πολύθυροι διαπτυχαί* V. 727); der erwähnte Jüngling streckt seine Rechte aus, um ihn eben in Empfang zu nehmen. Rechts von Iphigeneia eine Opferdienerin, welche der Priesterin eine Schale entgegenhält. Links im Vordergrunde ein zweiter Jüngling, das Haupt mit Lorbeer bekränzt; er ist mit der Chlamys bekleidet und hält in der Linken zwei Lanzen, während er sich mit dem rechten Arme auf ein Weihwasserbecken (*περιρραντήριον*) stützt. Sein Blick ist aufmerksam auf den Vorgang in der Mitte der Darstellung gerichtet. Rechts vom Tempel Artemis in barbarischer Tracht, in der Linken zwei Speere, in der Rechten eine Fackel haltend. Links vom Tempel ein Satyr (als Ortsdämon?). Ueber die Benennung der beiden Jünglinge s. unten.

No. C. Darstellung auf einer ehem. Campanaschen Amphora in Petersburg. (Ermitage No. 420). Abgeb. Mon. d. J. VI, Taf. 66 (nach Stephanis Angabe sehr ungenau). Vgl. C.—r. p. 1863, S. 159 u. Reifferscheid, Annal. 1862, S. 116ff.

In der Mitte ein von vier ionischen Säulen getragener Bau, in dem ein Altar mit dem Idole der taurischen Artemis aufgestellt ist. An der Schwelle des Tempels steht Iphigeneia, in reichem Gewande, auch hier als *κλειδοῦχος*; sie spricht mit einem links von ihr stehenden Jünglinge, der mit Chlamys und, worauf besonderes Gewicht gelegt werden muß, mit Reisehut versehen, mit Schuhen bekleidet ist und unter die linke Achsel einen Reisestock stemmt. Links weiter zurück steht an ein *περιρραντήριον* gelehnt ein zweiter Jüngling, der den Kopf traurig auf den Arm stützt und mit denselben Attributen wie der erste versehen ist, nur daß der Reisestock fehlt. — Die übrigen Figuren der Darstellung haben mit der Handlung, die sich auf die genannten Personen beschränkt, nichts zu thun. Links oben Athena, der

sich von links Iris[1] naht. Rechts oben Artemis, neben ihr Hermes (als πομπεύς?). Außer diesen Gottheiten eine Anzahl von Frauen, die durch ihre Attribute als Opferdienerinnen gekennzeichnet sind; ferner drei junge skytische Krieger, in einer dem Amazonenkostüm ähnlichen Tracht; es sind jedenfalls diejenigen, welche Orestes und Pylades als Gefangene von der Meeresküste nach dem Bezirke der Göttin geführt haben. Ein Reh[2] am unteren Ende soll vermuthlich den Ort als den der Artemis heiligen Temenos bezeichnen.

No. D. Darstellung auf einer Vase, früher im Besitze des Kunsthändlers Barone in Neapel. Abgeb. Bullettino italiano. Anno I. tav. VII (S. 153ff. Gargallo-Grimaldi).

Ich habe dieses Vasenbild mit Absicht an den Schluß der Darstellungen gestellt, welche die Scene unmittelbar vor der ἀναγνώρισις der Geschwister vergegenwärtigen, weil es, wie wir sehen werden, sich als unvollständig erweisen wird, und eine richtige Erklärung nur mit Hilfe der besprochenen Monumente gewonnen werden kann.

In einem von vier ionischen Säulen getragenen Bau steht Iphigeneia in reich verziertem bis auf den Boden herabwallendem Gewande, wie in A—C auch hier als κλειδοῦχος; den linken Arm stützt sie auf das neben ihr stehende Idol der taurischen Göttin. In der erhobenen rechten Hand hält sie den Brief, den sie eben einem links vor ihr in reisefertigem Zustande stehenden Jünglinge zur Beförderung in die Heimath übergeben will. Rechts von dem Tempel Apollon und Artemis.

Ich habe mit Absicht eine ausführliche Besprechung der unter B—D genannten Vasengemälde in Bezug auf ihre künstlerische Stellung, die sie in der Reihe der durch die dramatische Poesie begründeten Kunstdenkmäler mit Recht einzunehmen beanspruchen dürfen, sowie in Bezug auf die in Frage kommende Scene der zu Grunde liegenden Tragödie deshalb für eine zusammenfassende Betrachtung aufgespart, weil einmal jene Vasenbilder theils in der Composition, theils in den die Handlung be-

[1] Nach Stephani vielmehr Nike (?).

[2] Stephanis Bemerkung (C.—r. a. a. O.), daß „das Reh augenscheinlich die Stelle eines dritten Mädchens vertrete, da der dritte Skythe ganz ebenso mit ihm verkehre, wie die beiden anderen mit je einem Mädchen“, ist mir durchaus unverständlich.

dingenden Motiven, ferner in der Characterisirung der einzelnen Figuren so auffallende Aehnlichkeiten zeigen, daß eine richtige Interpretation nur durch eine vergleichende Darstellung möglich ist.

Die Situation ist im Großen und Ganzen klar: es handelt sich in B und D um die Uebergabe des Briefes seitens der Iphigeneia:

δέλτου μὲν αἵδε πολύθυροι διαπτυχαί,
ξένοι, πάρεισιν· ἃ δ' ἐπὶ τοῖσδε βούλομαι,
ἀκούσατ' κτλ. (V. 727 ff.)

In B übergiebt Iphigenia eben den Brief einem der beiden Jünglinge, in D hält sie ihn noch in der Hand, gleichsam zögernd und als wolle sie auf die Wichtigkeit des Schreibens aufmerksam machen; in C fehlt der Brief ganz: an Stelle der Uebergabe ist augenscheinlich eine Unterredung getreten. In allen drei Vasengemälden bildet den Mittelpunkt der Composition ein tempelartiger Bau in der den unteritalischen Vasenbildern eigenthümlichen Auffassung. In B steht Iphigeneia vor demselben, in C und D in demselben; in C und D außerdem das Idol der taurischen Göttin. In allen drei Darstellungen ist Iphigeneia als Priesterin mit langem, reich ornamentirtem Gewande versehen und der euripid. Fassung gemäß als *κλειδοῦχος* characterisirt:

πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας
κληδούχου δούλα πέμπω (V. 130 f.)

Die beiden Jünglinge sind nicht der Situation gemäß als Gefangene, also gefesselt dargestellt, sondern sie sind ihrer Banden ledig (daß sie bewaffnet sind, dürfte auf einer Gedankenlosigkeit der Vasenmaler beruhen), ganz wie in der Tragödie, wo Iphigeneia mit den Worten:

μέθετε τῶν ξένων χέρας
ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι (V. 468; vgl. 638.)

die Freilassung befiehlt. Besonderes Gewicht ist behufs Identifizirung der beiden Jünglinge auf die diesen beigegebenen Attribute speciell, wie auf die Characterisirung im Allgemeinen zu legen. In B trägt der Jüngling, der den Brief in Empfang nimmt, auf dem Haupte den Pilos, seine Füße sind mit den *ἐνδρομίδες* bekleidet, in C und D trägt die analoge, Iphigeneia gegenüber stehende Figur ebenfalls hohe Stiefel, auf dem Rücken

den Petasos, der linke Arm stützt sich auf einen knotigen Stock. Der andere Jüngling (er fehlt in D) lehnt sich in B und C an ein Weihwasserbecken; in B ist sein Haupt bekränzt, aber Endromiden und Petasos fehlen, in C ist der Petasos zwar vorhanden, aber die Schuhe fehlen. Diese Characterisirung der beiden Figuren trägt unverkennbare Spuren der Absichtlichkeit und weist auf einen bestimmten bei Euripides im Verlaufe der der Erkennung vorausgehenden Scene ausgesprochenen Gedanken hin. Welcker[1] hat in dem Jünglinge, der den Brief in Empfang nimmt oder nehmen wird (denn daß der Brief in B zurückgegeben wird, ist bestimmt unrichtig), Orestes erkannt; andere[2] machen für diese Annahme geltend, daß so die Geschwister als die beiden eigentlichen Hauptpersonen näher aneinander gerückt seien, und daß auch in anderen Vasenbildern Orestes durch den Pilos gekennzeichnet sei. Reifferscheid entscheidet sich bei C dafür, daß in dem Jünglinge, der mit Iphigeneia gruppirt ist, Orestes erkannt werden müsse, und er will demnach die Scene nicht als eine die Erkennung vorbereitende, sondern als diese selbst hingestellt wissen. Jahn und Gerhard[3] benennen den fraglichen Jüngling Pylades und das gewiß, wie sich erweisen läßt, mit Recht. Orestes weigert sich V. 597 ff. den Brief nach Argos zu bringen und weist (V. 603) Iphigeneia an Pylades, der den Auftrag übernehmen solle:

τῷδε μὲν δέλτον δίδου,
πέμψει γὰρ Ἄργος, ὥστε σοι καλῶς ἔχειν.

In B nimmt der Jüngling den Brief aber bereits in Empfang, und da Pylades nach V. 745 ff. sich zu dem Auftrage auch geneigt zeigt, so kann die fragliche Figur eben nur Pylades, nicht aber Orestes sein. Ich hob oben bei den beiden Jünglingen die Verschiedenheit in Kleidung und Attributen hervor; die Endromiden, die Pylades in allen drei Darstellungen trägt, sowie der Stock in C und D scheinen recht passend darauf hinzudeuten, daß eben er es ist, der nach Argos ziehen soll, mithin eine große Wanderung zu vollenden hat.

Wenn im Vorstehenden das Petersburger Vasengemälde (C) mit unter den die Uebergabe des Briefes vor Augen führenden

[1] Schneidewins Philologus I, S. 347, Anm. 3.
[2] Overbeck a. a. O. S. 737. [3] So auch Robert a. a. O. S. 134.

Darstellungen besprochen und wenn angenommen wurde, daß derselbe Grundgedanke wie in B und D so auch in C vorhanden sei, so bedarf diese Zusammenstellung hinsichtlich einer Eigenthümlichkeit, die C vor B und D auszeichnet, der Rechtfertigung. Wenn die Scene in B und D als eine specifisch der euripid. Tragödie eigenthümliche Version hingestellt werden muß, so wird man bei C eine genauere Präcisirung des dargestellten Moments, man wird — falls man keine andere poetische Quelle annimmt — das Object, welches die *ἀναγνώρισις* der Geschwister in der Folge veranlaßt, vermissen. Das wird auch dann der Fall sein, wenn man mit Reifferscheid den Ausweg einschlagen wollte, in der dargestellten Scene die Erkennung selbst zu sehen: auch für diese Auffassung würde der Brief als Anlaß der vollendeten Thatsache eine nothwendige Voraussetzung sein. Wenn man aber von der Analogie der anderen Vasengemälde absieht und an eine Verschiedenheit der Situation von C gegenüber von B und D denken will, so wird man bei Euripides vergeblich nach einer Scene suchen, die sich mit der von C decken würde, welch letztere etwa als eine vertrauliche Unterredung zwischen Iphigeneia und Pylades, an welcher der abseits stehende und in dumpfes Hinbrüten versunkene Orestes nicht theilnimmt, sich definiren lassen würde. Allein die Uebereinstimmung der drei Vasengemälde ist, wenn wir zunächst von der berührten Differenz absehen, was die Gesammtauffassung wie einzelne Motive anlangt, eine derartige, daß der Gedanke nahe zu liegen scheint, auch für C denselben inneren Gehalt, dieselbe Idee in dem die dargestellte Scene bedingenden Motive anzunehmen. Die Erklärung dieser Voraussetzung liegt in einer weiteren Annahme, welche nach Analogie anderer Fälle sich rechtfertigen läßt: nämlich daß alle drei Vasengemälde nach einer bestimmten Vorlage gearbeitet sind. Wir sahen, daß der den Brief in Empfang nehmende Jüngling in B und D nicht Orestes, sondern Pylades ist: Orestes fehlt also in D, und dieser Umstand wäre gewiß auffallend, wenn der Vasenmaler absichtlich die Hauptfigur des Mythus bei Seite gelassen hätte. Wenn daher Gargallo-Grimaldi von der Voraussetzung ausging, daß in einer Darstellung, die einen der gewichtigsten Momente der taurischen Expedition im Anschluß an Euripides vergegenwärtigt, Orestes, der Träger der Handlung, als unbedingt nothwendige Figur vorhanden sein müsse, daß mit-

hin in der Jünglingsfigur in D nicht Pylades, sondern eben Orestes zu erkennen sei, so wird man dieser Voraussetzung vom künstlerischen Standpunkte aus nichts entgegenhalten können. Da aber unsere Erklärung von der Grimaldis abweicht, so bedarf sie nach dem eben Gesagten vom künstlerischem Standpunkte aus einer Rechtfertigung: die Darstellung ist nicht vollständig, irgend welche Gründe (vermuthlich Raummangel) haben den Maler veranlaßt, seine Composition zu beschränken. Eine Anschauung von ihrem ursprünglichen Umfange vermögen uns B und C zu vermitteln, wenn auch beide in Einzelheiten von einander abweichen und in C das wichtige Object des Briefes nicht dargestellt ist. Die oben ausgesprochene Behauptung, daß alle drei Vasengemälde auf eine bestimmte Vorlage zurückgehen, mag deshalb auf Widerspruch stoßen. Dieser Widerspruch wäre berechtigt, wenn die alten Vasenmaler im Sinne unserer modernen Verhältnisse oder wenigstens in der Art wie die pompejanischen Maler eine bestimmte Vorlage reproducirten, copirt hätten. Wie die Vasenmaler eine Vorlage wiedergaben, zeigen uns am besten die verschiedenen Unterweltsdarstellungen,[1] bei denen eine durch alle Darstellungen hindurchlaufende Grundidee, eine in vielfacher Beziehung bemerkenswerthe Uebereinstimmung in Motiven und Handlungen den Gedanken, daß sie als Copien einer Vorlage aufzufassen sind, zur nothwendigen Folge haben. Und doch finden sich bei alledem so bemerkenswerthe Differenzen, daß die Rekonstruktion jener Vorlage aus den verschiedenen Elementen der einzelnen Darstellungen eine schwierige Aufgabe ist. Diese Differenzen erklären sich eben aus der Art und Weise, wie die Vasenmaler zu arbeiten pflegten: wir haben kein sclavisches Anschließen an die Vorlage, sondern mehr eine Arbeit nach Reminiscenzen. Gerade bei geläufigen Figuren, zu denen sicher die taurische Iphigeneia gehörte, nehmen sich die Vasenmaler — besonders die späteren — in der mehr oder minder sorgfältigen Ausführung des Einzelnen, im Hinzuthun und Hinwegnehmen, wie überhaupt in Variationen der verschiedensten Art eine außerordentlich große Freiheit, die oft genug geeignet ist, die Darstellungen in einem falschen Lichte erscheinen zu lassen. Man

[1] Von Altamura: Mon. d. J. VIII, 9; von Ruvo: das. II, 49; von Canosa: Millin, T. d. C. Taf. 3—6; v. Armentum: Arch. Ztg. 1884, Taf. 18. S. oben S. 46.

wird deshalb darauf, daß Iphigeneia in C den Brief, auf den doch Alles ankommt, nicht in der Hand hält, schwerlich viel Gewicht legen dürfen; sondern hierin vielmehr eine jener Nachlässigkeiten des Vasenmalers verzeichnen müssen, wie sie gerade bei den Producten des spätesten Stil nicht ohne Ausnahme sind und keiner künstlerischen Rechtfertigung bedürfen.

Medeia.

Darstellung auf einer Amphora von Nola, früher im Besitze von Rochette, jetzt in der Collection Oppermann in Paris. Abgeb. bei Rochette, Choix de paint. Vignette zu S. 277. Vgl. Arch. Ztg. 1867, S. 60.

Kindermord der Medeia: Medeia, das Haupt mit der phrygischen Mütze bedeckt, in der Rechten das Schwert, das vom Blute geröthet ist, in der Linken die Scheide haltend, hat einen Sohn', der über dem Altare liegt, bereits getödtet, und ergreift eben den anderen beim Haar, um ihn gleichfalls an den Altar zu schleppen und mit dem Schwerte zu durchbohren. Im Hintergrunde erscheint, bis an die Kniee sichtbar, der Pädagog. Grundlage der Darstellung bilden die Verse 1271 ff.:

ΠΑΙΔΕΣ. οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
— — — — — — — —
ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ'· ἐν δέοντι γὰρ
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

Ueber andere Vasengemälde[1] s. drittes Kapitel.

[1] Die Flucht der Medeia schildert die Darstellung auf einer Prachtamphora a. Canosa in Neapel (Heydemann No. 3221): abgeb. Arch. Ztg. 1867, Taf. 224, 1; vgl. das. S. 62. In der Mitte Medeia auf dem Schlangenwagen, auf dem die Leiche des einen Sohnes liegt; die des zweiten l. hinter dem Wagen auf dem Boden; darüber das Schwert. Der Fliehenden eilt zu Pferd ein Jüngling nach (Jason?), dem zwei Gefährten zu Fuße folgen. Ueber diesen zwei Sterne (Andeutung der Nacht). Vor dem Wagen r. eine Erinnys; von ihr weg reitet Selene. Die Darstellung ist nur bedingterweise von Euripides abhängig. Medeia fährt am Schlusse auf dem von Helios ihr geschenkten Wagen (V. 1321) durch die Lüfte davon (s. auch Argum.). Ihre Verfolgung durch die drei Jünglinge, wie die anderen Figuren des Vasenbildes sind Euripides fremd; die Situation erscheint als eine Weiterbildung im Sinne des Dramas und bedarf deshalb hier der Berücksichtigung.

Meleagros.

Die Meleagrossage in ihrem ganzen Umfange, ihre Ausgestaltung in der Litteratur und ihre Behandlung durch die bildende Kunst hat Kekulé[1] ausführlich behandelt. Der Inhalt der euripid. Tragödie ist uns erhalten vom Schol. Arist. Ran. 1238: *ἐπεὶ δὲ τὸ δέρας τῇ Ἀταλάντῃ πρώτῃ τὸν κάπρον τοξευσάσῃ ὁ Μελέαγρος χαριζόμενος ἔδωκε, καὶ οἱ πρὸς μητρὸς αὐτοῦ θεῖοι, ἀγανακτοῦντες εἰ τὰ ἀριστεῖα γυνὴ λήψεται, τὸ δέρας μὲν Ἀταλάντης ἀφείλοντο, ὑπὸ δὲ Μελεάγρου ἐφονεύθησαν, ὀλίγον ὕστερον καὶ αὐτοῦ, τῆς μητρὸς ἐπὶ τῇ ἀφαιρέσει τῶν ἀδελφῶν λυπηθείσης, καὶ ἀναψάσης τὸν Μοιρῶν δαλὸν, ἀποθανόντος*, womit die Erzählung beim Schol. Il. I, 548 und in der Hauptsache Apollod. 1, 8, 2 übereinstimmt. Das tragische Schicksal des Meleagros, des Hauptthelden der kalydonischen Eberjagd, seine heiße Liebe zur schönen Jägerin Atalante, der verhängnisvolle Streit um die Jagdbeute, die Tödtung der Thestiaden und sein eigener hierauf folgender, durch den Zorn seiner Mutter heraufbeschworener Tod, mußten selbstverständlich für eine dramatische Behandlung geeignet erscheinen.[2] Der Einfluß des um die kalydonische Eberjagd sich concentrirenden Mythenkreises hat sich in reichem Maße der bildenden Kunst, insbesondere den späten Sarkophagreliefen mitgetheilt;[3] als direct unter dem Einflusse der euripid. Tragödie stehend kenne ich nur die

Darstellung auf einer Amphora mit Maskenhenkeln aus Armentum in Neapel (Heydemann, Mus. S. Ang. No. 11). Abg. Arch. Ztg. 1867, Taf. 220, Bullettino arch. Nap. VIII, tav. VI und bei Kekulé, Strenna festosa offerta a Gugl. Henzen etc. Roma 1867.

In einem von sechs ionischen Säulen getragenen Bau steht eine reich verzierte Kline, auf welche ein Jüngling mit schmerzlicher Geberde, unterstützt zur Rechten von einem zweiten Jünglinge (*ΤΥΔΕΥΣ*), zur Linken von einer Frau (*ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ*), halb ohnmächtig hinzusinken im Begriffe ist. Von links kommt

---

[1] *De fabula Meleagrea*, Berol. 1861.

[2] Welcker, Gr. Tr. S. 1496. Ueber den Meleager des Accius vgl. Ribbeck, Röm. Trag. S. 506 ff. und Trag. Rom. fr. [2] p. 193 ff.

[3] Müller, Handb. § 413, 3; Kekulé a. a. O. p. 35 ff.

eilenden Schrittes eine zweite Frau herbei, die augenscheinlich von dem tragischen Vorgange in der Hauptscene tief bewegt ist. In der unteren Reihe sitzen links Peleus (*ΠΗΛΕΥΣ*) mit trauernder Geberde, rechts Theseus (*ΘΗΣΕΥΣ*), ebenfalls trauernd und mit verhülltem Haupte. Die beiden Heroen beigegebenen Hunde characterisiren sie als Theilnehmer der kalydonischen Eberjagd. Oben zur rechten Seite Aphrodite (*ΑΦΡΟΔΙΤΗ*) mit dem durch die Inschrift als *ΦΘΟΝΟΣ* bezeichneten Eros. Darunter endlich König Oineus (*ΟΙΝΕΥΣ*), den Blick nach der Hauptscene gerichtet, und aus Schmerz den rechten Arm über den Kopf haltend.

Indem man früher[1] den Namen Tydeus auf den ohnmächtig zusammensinkenden Jüngling bezog, kam man zu einer Erklärung, der vielfache Schwierigkeiten im Wege standen. Seitdem aber von Kekulé[2] in der Figur, welche dem sterbenden Jünglinge hilfreich zur Seite steht, Tydeus erkannt worden ist, war hiermit die richtige Erklärung des Ganzen gegeben: Deianeira und Tydeus werden als Geschwister des Meleagros genannt, und dieser selbst ist es, dessen Leiden die Darstellung so lebendig schildert. Der bekannte Mythus erzählt, daß, als Meleagros sieben Tage alt war, die Moiren kamen und prophezeihten, daß jener sterben werde, wenn das auf dem Herde liegende Scheit verbrannt sei. Althaia, Meleagros Mutter, riß das Scheit vom Feuer weg und bewahrte es in einem Kasten auf. Als später bei der Jagd auf den kalydonischen Eber bezüglich der Beute sich Streit unter den Theilnehmern entsponnen hatte, und Meleagros die Brüder seiner Mutter erschlug, zündete Althaia jenes Scheit an und Meleagros starb. Diese letztere Scene ist es, welche uns das Vasengemälde vor Augen führt:[3] Meleagros, von innerlicher Gluth verzehrt, sinkt auf die Kline hin, um alsbald sein Leben auszuhauchen.[4] In der herbeieilenden Frau erkannte

[1] Jahn erkannte Arch. Ztg. 1867, S. 33ff. in der dargestellten Scene den Brudermord des Tydeus nach Maßgabe dramatischer Auffassung und zog für die Erklärung die Periboia des Pacuvius zu Rathe, schloß sich aber nach Kekulés Besprechung der Deutung dieses Gelehrten an: Arch. Ztg. 1867, S. 120, 56.

[2] *Strenna festosa* S. 7.

[3] Die Behauptung von Maxim. Mayer *(De Euripidis mythopoeia* p. 79*)*, daß das Vasengemälde *„non singulum certumve dramatis momentum“* darstelle, ist mir unverständlich.

[4] Vgl. hierzu die schöne Schilderung von Ovid, Metam. VIII, 515ff.

Forchhammer[1] die Gorge, die Schwester des Helden. Mit Recht bemerkt Kekulé hiergegen, daß Deianeira bereits die Schwestern vertrete und daß in jener Frau vielmehr die Kleopatra, Meleagros Gattin, oder dessen Mutter Althaia zu erkennen sei. Das letztere anzunehmen empfiehlt sich schon um deswillen mehr, weil die Scene unbedingt an tragischem Interesse bei Weitem dadurch am meisten gewinnen würde, wenn in dem Augenblicke, da Meleagros rettungslos dem Tode anheimfallen muß, die Mutter, die das Unglück verschuldet, dem sterbenden Sohne entgegentritt: in diesem Augenblicke muß sich ihre Mutterliebe bis zum höchsten Pathos steigern. Aber auch über die die Handlung treibenden inneren Motive will der Vasenmaler den Beschauer nicht im Unklaren lassen: die Liebe zu Atalante bestimmt den Meleagros, ihr die Jagdbeute zuzuertheilen, und der Neid der Thestiaden ist es, der deren Tod wie die tragische Katastrophe zur Folge hat; aber der Neid der Thestiaden erscheint als ein Ausfluß des Neides der Götter; „Eros hat aus Neid gegen ungetrübtes reines Glück dem Meleager die verhängnisvolle Liebe eingeflößt, er ist das Werkzeug des *φθόνος θεῶν*, des Neides der Götter, der durch die Ueberschreitung des Maaßes auch im Guten wachgerufen wird.“[2]

Ueber die übrigen Figuren der Darstellung können wir kurz sein, da sie zur Hauptscene in keinem unmittelbaren Verhältnisse stehen. Peleus und Theseus tiefe Trauer wird durch den Tod des Hauptheldeu der kalydonischen Eberjagd hervorgerufen, ebenso die klagende Geberde des Oineus (Ovid a. a. O.:

[1] Arch. Ztg. 1867, S. 97 f.

[2] Körte, Persouifik. psychol. Affecte S. 68. — Die Art und Weise, wie Max. Mayer (a. a. O. p. 81) die auffallende Verschmelzung des Eros und Phthonos zu erklären sucht, ist wie seine ganze Auffassung des Vasengemäldes durchaus unzulässig. Nach Mayer beruht die Inschrift ΦΘΟΝΟΣ auf einem Versehen des Malers: *cogitare in propatulo est, sive in exemplo, fortasse huius vasis formae non destinato (!), daemon ille hanc partem sive contrariam (!) tenuit, ita ut vel φθόνος et πόθος inscriptiones vel alatae duae figurae inter se commutarentur.* Das wäre allerdings ein merkwürdiger Irrthum, der dem Vasenmaler untergelaufen wäre. Freilich ist dieser ja, wie Mayer nachzuweisen sich bemüht, der nachlässigste „*opifex*“ seines Gleichen. Wir haben uns einfach mit der Thatsache zu begnügen, daß der Vasenmaler den Eros sich als Phthonos dachte, und nicht darnach zu fragen, ob die Wesensverschiedenheit der beiden Dämonen uns eine derartige Verschmelzung als gerechtfertigt oder nicht erscheinen läßt.

alta iacet Calydon: lugent iuvenesque senesque, vulgusque proceresque gemunt . . .)

Was die poetische Quelle, aus der unsere Darstellung geflossen, anlangt, so wird als solche mit hinreichender Sicherheit die Tragödie des Euripides hingestellt werden können. Allerdings wird neben Euripides eine Anzahl anderer Tragiker genannt, welche die Meleagrossage dramatisch behandelten; aber während Phrynichos, an den sich Euripides in verschiedenen Punkten anlehnte,[1] aus allgemeinen Gründen nicht in Betracht kommen kann, behandelte der Meleagros des Sophokles — um von der Atalante des Aischylos, einem Satyrdrama, ganz zu schweigen — den Mythus nach einer anderen Version, die gleichfalls Apollodor (1, 8, 3) berichtet.[2]

Eine besondere Wichtigkeit erhält unser Vasenbild aber dadurch, daß es nicht der freien Phantasie eines nach Reminiscenzen an das Drama schaffenden Künstlers entsprungen ist, sondern daß es unmittelbar auf die scenische Aufführung hinweist; hierdurch sind wir, wie ich meine, in den Stand gesetzt, von einem der letzten Momente der Tragödie uns ein einigermaßen klares Bild zu machen. Schon Heydemann hat in dem Gebäude, in dem sich die Hauptscene abspielt, das ἐκκύκλημα der tragischen Bühne erkannt; ich möchte in der Maschinerie vielmehr die ἐξώστρα erblicken. Von den auf der Bühne gebrauchten Maschinerien nennt Pollux IV, 127 zuerst das ἐκκύκλημα, das von ihm erklärt wird als ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. Dasselbe berichtet der Schol. Arist. Ach. 407, wo aber noch hinzu gefügt wird: μηχάνημα ξύλινον τροχοὺς ἔχον. Das Ekkyklema war also ein auf Rädern laufendes Gerüst, worauf sich ein θρόνος befand, eine kleine bewegliche Bühne, deren Durchmesser der Breite der Thüren entsprach (es wurde aus der Hinterwand der Bühne herausgerollt). Mit dem Ekkyklema ist nach Pollux (a. a. O. 129) im Gebrauche identisch die ἐξώστρα: nach Müller[3] von jenem nur dadurch verschieden, daß sie aus der Hinterwand hervorgeschoben wurde. Die Anwendung dieser Maschinerien ist bei Euripides nicht be-

---

[1] Kekulé, *De fab. M.* p. 14. [2] Kekulé a. a. O. p. 16.
[3] Allgem. Encykl. 1. Sect. Bd. XXXIII, S. 75 ff.

sonders häufig. Im rasenden Herakles (V. 1032ff.) erscheinen die gemordeten Kinder auf der Maschinerie, im Hippolytos (V. 808ff.) befiehlt Theseus des Hauses Pforten zu öffnen, um seine todte Gattin sehen zu können. Wenn wir auch für den Meleagros die Anwendung eine der genannten Maschinerien annehmen, so läßt sich hierfür allerdings kein bindender Beweis beibringen. Die Scene, in welcher der Held unter den größten Leiden durch Schuld der eigenen Mutter dem Tode entgegengeht, war eine der wirkungsvollsten des ganzen Dramas und sie konnte als solche nur als eine auf der Bühne — *ἐξώστρα?* — vor sich gehende Handlung zur vollen Wirkung gelangen. Wenn Welcker[1] einer anderen Ansicht ist und meint, daß Althaia den Brand vor den Augen der Zuschauer mit dem Leben des Meleagros sich verzehren ließ, etwa auf dem Altare der *ἀντήλιοι θεοί* und daß sich hieraus als wichtige Folge ergebe, daß das plötzliche Erkranken und Hinsterben des Meleagros der Bühne selbst entzogen blieb und durch einen *ἐξάγγελος* berichtet wurde, so bemerkt schon Kekulé,[2] daß sich aus den Worten des Hesychius (fr. 542): *ἀντήλιοι θεοί· οἱ πρὸ τῶν πυλῶν ἱδρυμένοι* nicht schließen lasse, daß Althaia auf der Bühne das Scheit verbrannt habe. Eine andere Möglichkeit wäre allerdings die: Althaia verbrennt das verhängnisvolle Scheit, sie erfährt von den Qualen des Sohnes, namenlose Angst ergreift sie, ein Diener soll eilen, um ihr zu berichten und den Brand womöglich ersticken:

Acc. fr. XIII und XIV (Ribbeck p. 195):

cave lássitudo póplitum[tuum] cursúm levet
labórem aut minuat ítiner ingressúm viae.

Da thut sich die Hinterwand der Bühne auf, die Exostra mit dem *θρόνος*, auf dem der hinsiechende Meleagros leidet, wird hervorgeschoben; bei Accius fr. XII ruft er:

quae vástitudo haec aút unde invasít mihi?

Nach unserem Vasengemälde wären vier Personen auf der Bühne anwesend gewesen: der Tydeus kann in der letzten Scene sehr wohl ein *κωφὸν πρόσωπον* gewesen sein, so daß nur die Rollen des Meleagros, der Althaia und der Deianeira unter die drei Schauspieler zu vertheilen wären.[3]

---

[1] a. a. O. S. 759. [2] a. a. O. p. 27.

[3] Den künstlerischen Werth des Vasengemäldes hat Max. Mayer (a. a. O. p. 81) einer herben Kritik unterzogen, nach welcher der Maler

Ferner bezieht Kekulé[1] die Darstellung eines nolanischen Gefäßes im britischen Museum (No. 930; Catal. Durand 252) auf Euripides. Nach einer mir vorliegenden, durch Freundeshand angefertigten Zeichnung kann ich versichern, daß die auf Vorderseite (Atalante und Meleagros?) und Rückseite (Althaia?) vertheilte Darstellung, selbst wenn sie der Meleagrossage angehört, doch so durchaus genrehaften Character trägt, daß an keine bestimmte poetische Quelle, am allerwenigsten an die Tragödie als Grundlage gedacht werden kann. Ebensowenig vermag ich die Darstellung einer Amphora *(pugliese)* von Ruvo,[2] von der mir durch Heydemanns Güte eine Bause vorlag, in Zusammenhang mit der Tragödie zu bringen, wenn auch allgemeine Gründe eine derartige Annahme nicht verbieten würden.

Stheneboia.

Den Inhalt der euripid. „Stheneboia" bietet uns eine mediċäische Handschrift des Gregorius von Korinth, von Welcker[3]

wegen seiner Lüderlichkeit nicht einmal mehr auf das Prädicat „Handwerker" Anspruch erheben könnte, und jeder moderne Erklärer davon absehen müßte, irgend welchen tiefern Gehalt der Composition zuzusprechen. Mayer bemerkt Folgendes: Die Aedicula hat in der Front, nicht wie sonst, zwei Säulen, sondern sie ist nach der linken Seite hin in einen auf drei Säulen ruhenden Bau erweitert worden, in dem eine Kline und vier Figuren Unterkommen finden. Der Maler fing offenbar an mit der Hauptperson, mit Meleagros; seinen ursprünglichen Plan mußte er ändern, da er sah, daß die Kline für die Aedicula zu klein war; er mußte die letztere demnach in die Länge ziehen, wovon die natürliche Folge, daß die nach dem sonstigen Dispositionsschema links neben der Aedicula stehenden Figuren, nämlich Artemis (!) und Atalante, die ja kaum fehlen konnten, in Wegfall kamen. Hierauf wurden die Namen gemalt und hierbei zeigt sich der Maler in seiner ganzen Nachlässigkeit, da er nicht einmal dem Meleagros und der Althaia ihre Inschriften gab. Auch Eros führt ja mit Unrecht den Namen Phthonos, der vielmehr einer anderen, nicht dargestellten, aber in der Vorlage vorhandenen Figur zukommt. — Ich sehe mich nicht für verpflichtet, diese einzelnen Punkte zu widerlegen.

[1] a. a. O. p. 40.

[2] Heydemanns Erklärung (Arch. Ztg. 1871, S. 154): Jason überbringt dem Aietes das goldene Vließ in Gegenwart der Medeia und zweier Argonauten, ist von Körte (a. a. O. S. 56ff.) dahin berichtigt worden, daß die Scene vielmehr die Uebergabe des Felles des kalydonischen Ebers durch Meleagros an Atalante darstellt.

[3] Griech. Tr. S. 777.

herausgegeben. Hiernach spielt das Stück in Tiryns; Bellerophontes ist, nachdem er die verschiedenen Abenteuer siegreich bestanden, aus Lydien gekommen, um die Hinterlist des Proitos, von welcher er durch Jobates erfahren hat, und die Falschheit der Stheneboia zu ahnden. . . . *ὑποστρέψας εἰς τὴν Τίρυνθα πρῶτον μὲν ἐμέμψατο τὸν Προῖτον, ἔπειτα δὲ καὶ τὴν Σθενέβοιαν ἠπείλησεν ἀπάγξειν. μαθὼν δὲ τὴν γυναῖκα τοῦ Προίτου δεύτερον ἐπιβουλεύουσαν αὐτῷ ἀνεχώρησεν ἀναβιβάσας ἐπὶ τὸν Πήγασον τὴν Σθενέβοιαν. καὶ ἐλθὼν ἐπὶ τὴν θάλασσαν ἤρθη εἰς ὕψος. γενόμενος δὲ κατὰ Μῆλον τὴν νῆσον εἰς τὴν θάλασσαν ἔρριψεν αὐτὴν, ἣν ἀποθανοῦσαν εὑρόντες τινὲς ἁλιεῖς ἀναλαβόντες ἐκόμισαν εἰς Τίρυνθα* . . .

Nach Welcker[1] trat Stheneboia etwa nach dem zweiten Chorliede auf; die Liebe zu dem von ihr heiß geliebten korinthischen Gaste war nicht erkaltet und, „nachdem sie den Haß und Stolz ihrer verschmähten Liebe genug gethan hat, war sie im Verborgenen in ihre Sehnsucht zurückgefallen.“ Nun, da plötzlich der von ihr schon todt geglaubte vor ihr steht, regt sich die alte Leidenschaft von Neuem und bestrickt von dieser willigt sie in die gefahrvollen Pläne, die jener ihr vorschlägt, ein. — Die Scene des Wiedersehens schildert:

No. A. Darstellung auf einem Krater in Neapel. (Heydemann No. 1891.) Abgeb. Annal. 1874, tav. d'Agg. A., vgl. das. S. 34, No. 76 (Engelmann).[2]

In der Mitte Bellerophontes, mit Chlamys bekleidet, auf dem Rücken den Petasos, in der Rechten zwei Speere haltend; er richtet seine Blicke auf eine links vor ihm stehende, mit Chiton und Mantel bekleidete Frau, die, in einer Thüre stehend, in der Linken eine Schale mit Früchten, in der Rechten einen Spiegel hält; mit dem Zeigefinger der Rechten weist sie auf den rechts hinter Bellerophontes stehenden Pegasos.

In der Frau erkannte Heydemann die Philonoe, die Tochter des Jobates; nach Welcker[3] und Engelmann stellt sie vielmehr Stheneboia dar: es ist dieselbe kokette und putzsüchtige Königin, wie sie uns in dem schönen Vasengemälde der Jattaschen

[1] a. a. O. S. 780.

[2] Identisch hiermit ist die von Engelmann a. a. O. S. 15 No. 30a genannte Vase.

[3] Alte Denkm. III, S. 530.

Sammlung[1] entgegentritt. In unserem Vasengemälde blickt Bellerophontes sie prüfend und auf Rache sinnend an; indem er vorgiebt, ihre Liebe erwidern zu wollen, beredet er sie, ihm in seine neue Heimath zu folgen. Bei Aristophanes, der nach Schol. Pac. 125 die Tragödie parodirt, fragt die Tochter des Trygaios ihren Vater Pac. V. 124:

καὶ τίς πόρος σοι τῆς ὁδοῦ γενήσεται;
ναῦς μὲν γὰρ οὐκ ἄξει σε ταύτην τὴν ὁδόν;

worauf Trygaios antwortet:

πτηνὸς πορεύσει πῶλος· οὐ ναυσθλώσομαι.

„Und wenn Bellerophon in seiner Schilderung ins Einzelne gehend, die Weite der Entfernung, das fluthende Meer, vielleicht einzelne Naturmerkwürdigkeiten erhaben und grauenerregend ihr malte, so geschah es, damit die Größe der Liebe auch dadurch sich darstellte, daß sie keine Gefahren sich schrecken ließ, glücklich nur ihm folgen zu dürfen, der jetzt ihr Liebe heuchelte."

Die Rache des Bellerophontes an der Stheneboia ist ohne Zweifel eine Erfindung des Euripides. Mit dem Berichte des Gregorius von Korinth stimmt der Schol. Ar. Pac. 140 überein: *δοκεῖ ὁ Βελλεροφόντης τὴν τοῦ Προίτου γυναῖκα μετὰ τὴν τῆς Χιμαίρας ἀναίρεσιν ἐπανελθὼν εἰς Κόρινθον ἀπατῆσαι ὡς ἕξων γυναῖκα καὶ ἐπιβιβάσας τοῦ Πηγάσου εἰς μέσην ῥῖψαι τὴν θάλασσαν.*

Den Akt der Rache stellt dar:

No B. Darstellung auf einem ehem. Campanaschen Krater des Python (*ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ*) in Petersburg (Ermitage No. 427). Abgeb. bei Inghirami, Vas. fitt. I, 3. Vgl. Annal. a. a. O. S. 35, No. 77.

Auf dem (weißen) Flügelpferde sitzt Bellerophontes, der, mit Hosen und Chlamys bekleidet, auf dem Kopfe den Petasos trägt, in der Linken eine Lanze hält. Die Rechte hält er *ἀποσκοπεύων* über die Augen. Links von ihm stürzt, mit dem Kopfe nach unten, Stheneboia ins Meer, das durch Wellen und einen in diesen schwimmenden Polypen angedeutet ist. Links oben fliegt ein Vogel (Eule?)

Der Vorgang wurde bei Euripides in einer Botenrede, und

[1] Mon. d. J. IV, Taf. 21 (= Wiener Vorlegeblätter, Ser. VIII, Taf. 8). Vgl. Annal. a. a. O. S. 12, No. 16.

zwar vermuthlich dem Proitos berichtet. Schiffer bringen die Leiche vor den König; „die Zeit, welche die Leiche in Wirklichkeit gebraucht hätte, um von der Insel Melos her an den Strand zu treiben und bis vor die Burg von Tiryнth getragen zu werden, ist, wie so oft die Entfernung, aus der in das Drama eingreifende Nachrichten herkommen, nicht beachtet.“

Telephos.

Die Fabel, wie Telephos das griechische Heer in Teuthranien an die Schiffe zurückschlägt, bei dem Kampfe durch Achilleus Lanze verwundet wird und schließlich auf den Orakelspruch des delphischen Gottes, daß nur der seine Wunde heilen könne, der sie geschlagen — *ὁ τρώσας ἰάσεται* — sich in das Lager der Griechen nach Argos begiebt, wo er durch den Rost von Achilleus Lanze Heilung findet, war schon in den Kyprien enthalten.[1] Von den Tragikern behandelte den Stoff zunächst Aischylos,[2] dessen Erfindung die Scene war, daß Telephos, um die Erfüllung seiner Bitte zu erzwingen, den kleinen Orestes ergriff, mit ihm an den Altar flüchtete und ihn, falls man ihm nicht Gehör schenken würde, zu tödten drohte.[3] Euripides fügte in seiner von dem Spotte des Aristophanes hinlänglich verfolgten Tragödie noch den Zug hinzu, daß Telephos sich als Bettler verkleidet, um unerkannt in das Lager der Griechen zu gelangen; auch er benutzte das aischyleische Motiv, um die Bitte des Helden durchzusetzen.[4] Euripides Tragödie diente Ennius gleichnamigem Drama zum Vorbilde.[5]

Um die Rekonstruktion der euripid. Tragödie hat sich neben Welcker[6] besonders Jahn[7] verdient gemacht, auf dessen Aus-

---

[1] Proklos berichtet: *Ἔπειτα Τήλεφον κατὰ μαντείαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἡγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ.* Welcker, Ep. Cycl. II, S. 101. 144.

[2] Welcker, Tril. S. 562. Nauck fr. 234—236.

[3] Schol. Ar. Ach. 332.

[4] Ein Telephos in Argos vielleicht auch von Jophon. Welcker, Gr. Tr. S. 976. Ueber den Telephos des Agathon das. S. 989.

[5] Die Fragmente bei Ribbeck p. 56f. Vgl. Röm. Trag. S. 104ff. Ueber die Tragödie des Accius das. S. 344ff.

[6] a. a. O. S. 477ff. [7] Telephos u. Troilos S. 19ff.

führungen bezüglich aller Einzelheiten verwiesen werden muß. Eine wichtige Grundlage für die vorstehenden Untersuchungen bildet außer Hygin. fab. 101 das Relief einer etruskischen Aschenkiste (R. Rochette, Mon. inéd. pl. 67, 2 = Jahn, Taf. 1 = Overbeck, Gallerie XIII, 11). Telephos, im Bettlerkostüm, den verwundeten linken Oberschenkel mit einer Binde umwunden, sitzt auf einem Altare vor dem Königspalaste und hält das Schwert gezückt über dem auf seinen Knieen liegenden Orestes. Agamemnon, der von links herbeigeeilt ist, weicht auf Bitten der erschreckt ihm entgegentretenden Klytaimnestra, durch deren Mutterliebe die Katastrophe abgewendet wird, zurück. Hinter Agamemnon zwei Krieger (Achilleus und Menelaos), entschlossen, diesem zur Seite zu stehen. Handelt aber Klytaimnestra nur aus Mutterliebe oder kommen bei ihr noch andere Motive hinzu, welche sich für den Grundgedanken der Darstellung verwenden ließen? Hygin sagt: *monitu Clytaemnestrae Orestem infantem de cunabulis rapuit, minitans, se eum occisurum, nisi sibi Achivi mederentur.* Telephos hatte sich irgendwie das Mitleid der Klytaimnestra gewonnen, die ihm zur Ausführung seines Planes ihre Mitwirkung verspricht (s. u.).

Die Königin war durch die Opferung der Iphigeneia in ihren heiligsten Gefühlen verletzt, und die Vermuthung von Jahn ist sehr wahrscheinlich, daß der Groll gegen Agamemnon wegen dieser That als Motiv von Euripides benutzt worden sei, um die Theilnahme für den Fremdling zu rechtfertigen.

Mit dem Relief der etruskischen Aschenkiste, das als eine sicher von dem Telephos des Euripides abhängige Darstellung absichtlich in den Bereich dieser Untersuchung gezogen worden ist, stehen dem Gegenstande nach zwei Vasengemälde im Zusammenhange:

No. A. Darstellung auf einer Vase bei Tischbein, Vases d'Hamilton II, 6, auch bei Inghirami, Vas. fitt. IV, 368. Vgl. Jahn, Telephos und Troilos S. 44 und Overbeck, Gallerie S. 299.

Telephos kniet auf einer niederen, an beiden Seiten mit Sphinxen, vorn mit Figuren verzierten Erhöhung; in der linken Hand hält er den kleinen Orestes, in der rechten das gezückte Schwert. Er blickt sich nach links nach einem mit Schwert und Lanze bewaffneten Manne (Agamemnon) um, der von einer Frau (Klytaimnestra) zurückgedrängt und von Gewaltthätigkeiten ab-

gehalten wird. Von rechts naht sich eine zweite weibliche Figur (Amme) eilenden Schrittes dem Altar, besorgt die Hände nach dem ihrer Pflege anvertrauten Orestes ausstreckend. Die frühere Deutung dieses Vasengemäldes, nach welcher man die auf Odysseus Befehle eben vor sich gehende Tödtung des Astyanax erkannte, ist verfehlt und bereits von Jahn zurückgewiesen worden. Bei der neuen Erklärung macht nur Schwierigkeiten die Erhöhung, auf der Telephos kniet: sie ist kein Altar, ebenso wenig wie die Zinne des Thurmes. Overbeck erkennt wohl mit Recht in dem fraglichen Gegenstande die Basis, das Bema des Altares, der zum größten Theile hinter Telephos zu denken ist. Auf einer ähnlichen hohen Stufe kniet Telephos auch in dem unter B zu besprechenden Vasengemälde.

No. B. Darstellung auf einer Hydria in Neapel. (Heydemann R. C. No. 141.) Abgeb. Bullett. Nap. N. S. V, Tav. X, 18 u. Arch. Ztg. 1857, Taf. 106.

Die Personen sind dieselben wie in A, nur sind die Figuren der Klytaimnestra und des Agamemnon auf die rechte, die der Amme auf die linke Seite versetzt. Außerdem ist rechts oben der Oberkörper einer Frau sichtbar, die aufgeregt zuschauend mit den Händen lebhaft gestikulirt. Fiorelli[1] und Minervini[2] erkennen in dieser Figur die Trophos, Jahn dagegen sieht in ihr eine Tochter des Hauses. In der von uns als Amme bezeichneten Frau erkennen Jahn[3] und Heydemann eine Schwester des Orestes; doch scheint mir der Gedanke, in der fraglichen Figur die Amme zu erblicken, entschieden näher zu liegen. Die Scene unterscheidet sich von A insofern, als hier Agamemnon auf Bitten der Klytaimnestra bereits zurückgewichen ist und nun Telephos Bitte anhören wird, in B dagegen Agamemnon eben im Begriffe ist, auf den Räuber seines Kindes, das dieser schonungslos (ähnlich wie Neoptolemos den Astyanax) an einem Fuße gepackt hat, einzudringen, rechtzeitig aber noch durch die stürmisch sich ihm an die Brust werfende Klytaimnestra von dem Schritte, der das Leben des Kindes gekostet haben würde, zurückgehalten wird. Diese Scene bedingt auch eine Steigerung der Leidenschaften, die bis zum Aeußersten getrieben sind: in

[1] Vasi cumani S. 22ff.
[2] Bullett. Nap. N. S. V, S. 142.
[3] Arch. Ztg. 1857, S. 89ff.

A ist Agamemnon bereits zurückgewichen, und so ist das Leben des kleinen Orestes wenigstens für den Augenblick gesichert; in B tritt Klytaimnestra stürmisch erregt für das Leben des Kindes ein: aus Anlaß der Fahrt gegen Troia hat sie schon ein Kind verloren, und der Gedanke, daß ihr jüngster Sproß einem gleichen Geschicke anheimfallen könne, läßt ihre Mutterliebe und ihre Mutterpflicht in dem denkbar schärfsten Ausdrucke zum Durchbruch kommen.

Verschieden sind die beiden Vasengemälde von dem etruskischen Relief dadurch, daß in diesem neben Agamemnon noch zwei Krieger dargestellt, in jenen dagegen weggelassen sind; außerdem findet sich in den Vasengemälden die Figur der Amme, die wir in der Reliefdarstellung vermissen. Bei der Frage, wie wir uns die Situation bei Euripides zu denken haben, müssen wir von dem viel umstrittenen Punkte ausgehen, wie und in welchem Zusammenhange die Erkennung des Telephos erfolgte. Jahn[1] nahm an, daß die Griechen bei dem Fremdling, der die Theilnahme der gegen Agamemnon ergrimmten Klytaimnestra gewonnen hatte, nähere Erkundigungen über den Myser Telephos eingezogen haben, und daß Telephos, unfähig dies zu ertragen, durch ein stolzes und kühnes Wort sich verrathen habe. Hierauf habe sich die Wuth der Griechen erhoben, und als diese, um Rache zu nehmen, auf Telephos eingestürmt seien, habe dieser zu dem drastischen Mittel gegriffen und mit dem kleinen Orestes an dem Altare Schutz gesucht. Achilleus und die zornerfüllten Griechen verlangen den Tod des fremden Mannes. Da sei Klytaimnestra aufgetreten und habe erklärt, daß sie die Urheberin der List sei und verlangt, daß man den Telephos freigebe. Diese Rekonstruktion leidet an scenischen Schwierigkeiten: wenn Jahn das empörte Griechenvolk auch nur durch Achilleus vertreten werden läßt, so würde sich, da für die in Rede stehende Scene Agamemnon und Klytaimnestra nothwendige πρόσωπα sind, und Telephos Rolle vermuthlich von dem Protagonisten gegeben wurde, die Zahl von vier Schauspielern ergeben, was gegen die allgemeine Praxis verstoßen würde. Ribbeck[2] vermuthet, daß die Erkennung durch den Scharfblick des Odysseus gelungen sei, mit Berufung auf fr. 703:

[1] a. a. O. S. 28. [2] a. a. O. S. 107.

οἶδ' ἄνδρα Μυσὸν Τήλεφον . . . .
εἴτ' ἐστὶ Μυσὸς εἴτε κἄλλοθέν ποθεν
[ἐκ τοῦ] προσώπου Τήλεφος γνωρίζεται.

Als gütliche Vorstellungen keinen Erfolg versprechen, und Telephos sein Leben bedroht sah, habe er den kleinen Orestes aus der Wiege gerissen und ihn zu tödten gedroht, wenn man ihm nicht Heilung verspreche. Es gelingt ihm, Agamemnon für sich zu gewinnen, während Menelaos und Odysseus stolz und spröde, der eigenen Kraft vertrauend, jedem Compromiß widerstreben. Auch Ribbeck muß hier vier Schauspieler annehmen, was für die nach freieren Kunstprincipien aufgebaute römische Tragödie, nicht aber für die griechische statthaft ist.

Eine durchaus verschiedene Rekonstruktion der genannten Scene giebt Wecklein:[1] er sucht den Beweis zu erbringen, daß die Ergreifung des Orestes ebenso wie die Rolle der Klytaimnestra, die ohne jene zwecklos wäre, im Drama des Euripides nicht vorgekommen sind. Wecklein beruft sich für diese seine Annahme zunächst auf Schol. Ar. Ach. 332: *τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγῳδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγῳδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχῃ παρὰ τοῖς Ἕλλησι σωτηρίας τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών. παραπλήσιον δέ τι καὶ ἐν ταῖς Θεσμοφοριαζούσαις ἐποίησεν. ὁ γὰρ Εὐριπίδου κηδεστὴς Μνησίλοχος ἐπιβουλευόμενος παρὰ τῶν γυναικῶν, ἀσκὸν ἁρπάσας παρά τινος γυναικὸς ὡς ἂν παιδίον ἀποκτεῖναι βούλεται.* Hiernach wird die Parodie des Telephos bei Aristophanes vom Schol. auf das Drama des Aischylos zurückgeführt: „wir müssen daraus schließen, daß man im Telephos des Euripides nichts entsprechendes vorfand.“ Nun hat man allerdings den Zusammenhang des Scholion mit der Tragödie des Euripides dadurch herzustellen gesucht, daß man annahm, in jenem sei der Name des Aischylos und Euripides verwechselt worden, da sowohl nachher als vorher so vieles als aus dem Telephos des letztgenannten Dichters parodirt angegeben wird. Ich stimme Woldem. Ribbeck[2] und Wecklein bei, wenn sie behaupten, daß diese Verwechselung nicht recht erklärlich wäre. Allein damit ist, wie ich glaube, nicht der Be-

[1] Ber. d. bayr. Akad. d. W. 1878. II, S. 198ff.
[2] Die Acharner des Aristophanes S. 213, Anm. zu V. 302.

weis erbracht, den Wecklein erbringen will. Die Ergreifung des Orestes ist jedenfalls dem Epos fremd, in dem der Ausgleich der streitenden Parteien vielleicht ein mehr friedlicher war; die Erfindung jener Scene mag von Aischylos herrühren, gegen den sich die Parodie des Aristophanes wendet. Wenn der Scholiast den Namen des Euripides nicht nennt, so berechtigt dies indessen nicht zu dem Schlusse, daß Euripides von der bekannten Version abgewichen wäre, da es ja jenem nur darauf ankommen konnte, die Priorität in der Erfindung jener zu berichten. Dieselbe Parodie kehrt in den Thesmophoriazusen (V. 690) wieder, deren Spitze gegen Euripides gerichtet ist. Die That des Mnesilochos, des Freundes und Schwagers des Euripides, erfüllt nur dann im eigentlichen Sinne ihren parodischen Zweck, wenn sich Mnesilochos bei der Vertheidigung des Dichters und seiner selbst eines von jenem gebrauchten Mittels bedient, was auch aus dem Grunde wahrscheinlich ist, weil eben Euripides, nachdem er umsonst als tragischer Menelaos und Perseus aufgetreten ist, den Mnesilochos schließlich aus seiner unangenehmen Lage befreit.

Wecklein meint weiter: „wer sieht nicht, daß eben an Stelle der Wegnahme des Orestes bei Euripides die Bettlerkleidung getreten ist? Wenn die Sage, wie Telephos sich in die Mitte seiner bittersten Feinde wagt, dramatisch behandelt werden sollte, mußte für ihn irgend eine Sicherheit geschaffen werden. Diese Sicherheit erhielt er bei Aischylos durch den Besitz des Orestes, bei Euripides durch die Verkleidung. Der unbekannte Bettler bedarf des Orestes nicht; Telephos kann auch nicht vorhaben, sein Incognito aufzugeben, ohne seiner Sache gewiß zu sein; die ganze Verabredung mit Klytaimnestra paßt also von vornherein nicht zu der Verkleidung.“ Hiergegen muß bemerkt werden, daß die Verkleidung des Telephos keineswegs die Ergreifung des Orestes ausschließt: jene ist wie bei Thyestes ein Mittel, um unerkannt sich dem Ziele seiner Wünsche zu nähern, um unerkannt in das Griechenlager zu gelangen; diese soll die Griechen veranlassen seine Bitten, die zur Forderung geworden sind, anzuhören und ihm Heilung zu gewähren. Sicherheit erhielt Telephos bei Euripides durch seine Verkleidung nur für die Zeit, nämlich für so lange, als er noch nicht erkannt war; als dies aber der Fall war, mußte er sich nach einem an-

dereu Mittel umsehen, das ihm Schutz gewährte und zugleich seine Bitten durchsetzen half, und das war ebeu die Ergreifung des Orestes. Auch sehe ich nicht ein, warum die Verabredung mit Klytaimnestra von vornherein nicht zu der Verkleidung gepaßt habe. Telephos konnte sich der Klytaimnestra, von deren Gesinnung und Stimmung er wußte oder die ihm von jener erzählt wurden, zu erkennen gegeben haben, ohne dabei fürchten zu müssen, daß seine Erkennung bald eine allgemeine werden würde. Ferner führt Wecklein als sicherste Stützen für seinen Rekonstruktionsversuch zwei Fragmente an. Fr. 727 a:

ἀπέπτυσ᾽ ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον τέκος,

von Jahn und Ribbeck der Klytaimnestra in den Mund gelegt, von Wecklein dem Telephos (Prolog). Wecklein stößt sich daran, daß Klytaimnestra nicht von einem „ganz verhaßten“ Kinde sprechen könne, auch nicht von einem um des Mannes willen verhaßten. Aber ich sehe nicht ein, warum Telephos, der den kleinen unschuldigen Orestes noch gar nicht kannte, von einem „ἔχθιστον τέκος“ sprechen sollte? Agamemnon ist ihm ein verhaßter Mann, gewiß, denn er ist sein Feind. Aber Orestes? Ich glaube, daß Klytaimnestra thatsächlich jene Worte gesprochen hat, nur müssen wir uns hüten, daraus weitere Schlüsse über den Character derselben zu ziehen. „Klytaimnestra läßt mit grausamer Genugthuung dem Agamemnon wenigstens in vorübergehender Angst den Schmerz fühlen, den ihr der Verlust der Tochter (Iphigeneia) verursacht hat. Sie scheint mit schneidender Härte die Sorge um den kleinen Orestes von sich abzuweisen.“ Wichtiger ist fr. 704:

ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλεύματος,

bisher als Anrede an Klytaimnestra verstanden, von Wecklein als Apposition zu einem zu ergänzenden ψυχή oder καρδία betrachtet. Das Fragment ist aus der Lysistrate (V. 706): Lysistrate wird mit jenen Worten von dem Frauenchor angeredet. Wenn dieser aber jene als seine Rathgeberin anredet, so liegt es gewiß nach der Parodie sehr nahe, daß bei Euripides die Klytaimnestra und zwar von Telephos, der ***monitu Clytaemnestrae Orestem rapuit,*** so angeredet wurde.

Ferner will ich noch auf ein gegen Wecklein sprechendes Argument mehr allgemeiner Natur aufmerksam machen. Wir wissen, daß Euripides der Darsteller weiblicher Leidenschaft

ist; die weiblichen Charactere treten bei ihm entschieden in den Vordergrund; Tragödien, in denen gar keine Frauen auftraten, wie im Philoktet, müssen als Ausnahme bezeichnet werden. Wir finden die verschiedensten Frauencharactere bei dem Dichter. Liebe, Raserei, Eifersucht u. s. w. bilden das Motiv der Handlung, nicht minder Lust und Verschlagenheit der Frauen. Sollte Euripides im Telephos ganz darauf verzichtet haben, eine weibliche Figur an der Handlung theilnehmen zu lassen? Bot ihm nicht das verschlungene Spiel von Intriguen der Klytaimnestra Gelegenheit genug, ihre Leidenschaft und die Entschiedenheit ihres Willens, das Schwanken zwischen Rache und Mutterpflicht in glänzenden und fesselnden Zügen dem Publicum vor Augen zu führen? Auch muß man in Erwägung ziehen, daß in der Tragödie des Ennius, der unzweifelhaft von Euripides abhängig ist, Klytaimnestra auftrat, in deren Gegenwart Telephos von Agamemnon die Zusicherung der Heilung fordert, fr. VIII (Ribbeck p. 57):

te ipsum hóc oportet prófiteri et próloqui
advórsum illam mihi.

Endlich kann es, wie auch Wecklein zugiebt, keinem Zweifel unterliegen, daß Hygin. fab. 101 wegen der Uebereinstimmung der Worte *quam (sc. hastam) cum rasissent remediatus est* mit fr. 725 πριστοῖσι λόγχης θέλγεται ῥινήμασιν aus Ennius geschöpft ist. In Hygins Quelle spielt aber Klytaimnestra sicher eine Hauptrolle. Um den Widerspruch zu lösen, ergreift Wecklein den Ausweg, die Fabel als *argumentum Telephi quam scribit Ennius* zu betrachten mit Berufung anf fab. 8. Selbst wenn diese Analogie zutreffend wäre, so würde sich die Abweichung von dem Schlusse (denn nur um diesen kann es sich handeln) des euripid. Stückes aus Rücksichten erklären, die der römische Dichter auf sein Publicum zu nehmen hatte. Indessen hat Graf[1] gezeigt, daß fab. 8 die euripid. Auffassung nicht verändert, sondern nur vereinfacht hat. Daß Ennius die Rolle der Klytaimnestra selbständig seiner Uebersetzung einverleibt oder sie etwa aus Aischylos entlehnt habe, sind wir nicht berechtigt anzunehmen; würde doch auch ein derartiges Verfahren nicht nur den Character des euripid. Stückes durchaus verwischt haben, sondern mit einer

[1] Siehe oben S. 61 Anm. 1.

selbständigen dramatischen Bearbeitung des Mythus gleichbedeutend gewesen sein.

Nach alledem sind wir, glaube ich, berechtigt, an der früheren Annahme, daß bei Euripides wie Aischylos Telephos den kleinen Orestes ergriffen habe, und daß hierfür die Rolle der Klytaimnestra nothwendig war, festzuhalten. Ist das aber der Fall, dann werden wir die besprochenen beiden Vasengemälde auf Euripides zurückführen dürfen. Für die Rekonstruktion möchte ich, den Grundgedanken Ribbecks festhaltend, folgende Aufeinanderfolge der Scenen vorschlagen: Telephos wird durch Odysseus Scharfsinn in Gegenwart Agamemnons erkannt. Telephos flüchtet wie bei Aischylos mit dem kleinen Orestes an den Altar, und Agamemnon schickt sich an, den Räuber seines Kindes zur Rechenschaft zu ziehen. Inzwischen ist Odysseus von der Bühne abgegangen, und in dem Augenblicke, da der Konflikt in Gewaltthätigkeiten auszuarten droht, tritt Klytaimnestra auf, die zu Gunsten des Telephos spricht und ihren Gemahl friedlich zu stimmen weiß. Das Relief der etruskischen Aschenkiste, das jedenfalls mehr von der römischen, als von der griechischen Tragödie abhängig ist, faßt mehrere Scenen in eine zusammen.

Hypsipyle.

Inhaltsangaben der Hypsipyle mit directer Berufung auf Euripides besitzen wir nicht; doch erlauben verschiedene mythographische Berichte, die in nur unwesentlichen Punkten von einander abweichen, relativ sichere Vermuthungen über die Entwickelung und den Gang der euripid. Tragödie.[1] Der Schol. Clem. Alex. p. 105 f. berichtet: *ὅτε οἱ ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας σὺν Ἀδράστῳ καὶ Πολυνείκει ἐστρατεύοντο, παρέβαλον εἰς τὴν Νεμέαν· τόπος δὲ οὗτος τοῦ Ἄργους. ζητοῦντες δὲ ὑδρεύσασθαι συνέτυχον Ὑψιπύλῃ τῇ Θόαντος θυγατρὶ τρεφούσῃ παιδίον Ὀφέλτην καλούμενον, Εὐφήγου καὶ Εὐρυδίκης. ἡ δὲ ἀποθεμένη τὸ παιδίον ἀπῆλθεν αὐτοῖς ὑδρεύσασθαι βουλομένη. δράκων δὲ ἐν τοσούτῳ περιπεσὼν τῷ παιδίῳ ἀνεῖλεν αὐτό· ἡ δὲ ἐπανελθοῦσα ἐθρήνει. Ἀμφιάραος δὲ ὁ μάντις εἷς ὢν τῶν ἑπτὰ ἀπὸ τοῦ συμβάντος τοῖς Ἕλλησι θάνατον προεμαντεύσατο καὶ*

[1] Vgl. Welcker, Gr. Tr. S. 554 ff.

τὸν παῖδα Ἀρχέμορον ἐκάλεσεν. Ἄδραστος δὲ παραμυθούμενος τὴν Ὑψιπύλην ἐπ' αὐτῷ τὸν Νεμεακὸν ἀγῶνα συνεστήσατο. Aehnlich erzählen Apollodor 3, 6, 4 und Hygin. fab. 74: beide fügen hinzu, daß der Drache von Adrastos und seinen Gefährten getödtet worden sei, ausserdem Hygin, daß Hypsipyle ein Orakel erhalten habe *„ne in terra puerum deponeret, antequam posset ambulare."* Schwankend in den Berichten ist der Name des Königs: beim Schol. Clem. Alex. heißt er Eupheges (oder Euphegos), wofür nach Argum. 3 Schol. Pind. Nem. „Euphetes" zu schreiben sein wird; Apollodor ebenso wie Argum. 2 Schol. Pind. Nem. nennen ihn Lykurgos, Hygin Lykos, wofür ebenfalls Lykurgos einzusetzen sein wird.

Für die Rekonstruktion der Tragödie ergiebt sich in kurzen Zügen folgendes:

Dionysos sprach nach Schol. Ar. Ran. 1211 den Prolog, fr. 752:

Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασὸν κάτα
πηδᾷ χορεύων παρθένοις σὺν Δελφίσιν.

Hypsipyle tritt auf; in einem Selbstgespräche mag sie auf die Anknnft der Sieben und ihre Bitte, ihnen eine Quelle zu weisen, hindeuten. Oder erschien einer der Sieben, etwa Adrastos selbst auf der Bühne? „Unter der Parodos wird das Kind von der Schlange getödtet, und Hypsipyle erscheint wieder mit der Leiche in den Armen." Die Eltern des Opheltes erfahren von dem Tode ihres Kindes; Amphiaraos sucht zwischen Eurydike und Hypsipyle zu vermitteln: die Trostrede, die er an die trauernde Mutter hält (fr. 757) hat Cicero, Tusc. disp. 3, 25, 59 wörtlich übersetzt. Hypsipyle wird von dem ihr angedrohten Tode gerettet. Aber wie? Der Schol. Clem. Alex. schweigt hierüber, ebenso Apollodor. Hygin berichtet kurz: . . *Adrastus et ceteri . . Lycum pro Hypsipyle deprecati sunt, ludosque puero funebres instituerunt, qui quinto quoque anno fiunt* . . . Schon Welcker hat darauf hingewiesen, daß ein auf die zehnte Platte des Tempels in Kyzikos bezügliches Epigramm auf die Tragödie zurückgeführt werden müsse (Anth. Palat. 3, 10):

φαῖνε, Θόαν, Βάκχοιο φυτὸν τόδε· ματρέα γὰρ σάν
ῥύσῃ τοῦ θανάτου οὐκέτιν Ὑψιπύλαν,

wozu es heißt:

Εὔνεως . . καὶ Θόας, οὓς ἐγέννησεν Ὑψιπύλη, ἀναγνωριζόμενοι τῇ μητρὶ καὶ τὴν χρυσῆν δεικνύντες ἄμπελον, ὅπερ ἦν αὐτοῖς τοῦ γένους σύμβολον, καὶ ῥυόμενοι αὐτὴν διὰ τὸν Ἀρχεμόρου θάνατον τῆς παρ' Εὐρυδίκης τιμωρίας.

Hierauf scheint sich fr. 765 zu beziehen:

οἰνάνθα τρέφει τὸν ἱερὸν βότρυν.

Durch einen goldenen Weinstock also, das Symbol des Geschlechts (*σημεῖον τὸ ἐκτός* Arist. Poet. 16, 2), wurden Euneos und Thoas von ihrer Mutter erkannt und es gelang ihnen, diese vor dem Zorn der Eurydike zu beschützen und die vollständige Versöhnung herbeizuführen. Zum Schlusse trat vielleicht ein *deus ex machina* auf, der die Einsetzung der nemeischen Spiele bestätigte.

Eng an Euripides schließen sich folgende zwei Vasengemälde an:

No. A. Darstellung auf einer Amphora des Lasimos, früher in der Vaticansbibliothek, jetzt im Louvre. Abgeb. bei Passeri, Pict. etr. in vasc. III, 276, Millin, Peint. d. vas. II, 37 und Overbeck, Gallerie XXVIII, 1.[1]

Die Scene ist im Innern eines Palastes gedacht. In der Mitte sitzt in reicher Gewandung auf einem Throne eine Frau. die schmerzerfüllt mit der Rechten nach dem Haupte greift; auf ihrem Schoße liegt die Leiche eines Knaben, in dessen linker Brust sich eine blutende Wnnde befindet. Rechts von der Frau ein bärtiger gerüsteter Krieger, der die Linke auf einen Schild stützt, die Rechte im mahnenden Gespräche erhebt. Hinter ihm sitzt ein nackter Jüngling. Auf der linken Seite neben der Frau zwei mit Chlamys bekleidete und mit Lanzen versehene Jünglinge, von denen der erste (mit trauriger Geberde) eine Tänie, der zweite einen Beutel in der Rechten trägt.

Oberer Streifen: Eos in einem Viergespann, dem Hermes voraneilt; links in ruhiger Haltung ein Jüngling mit Lanze und Schild.

Die von Winckelmann[2] vorgeschlagene Erklärung, wonach Menelaos dargestellt wäre, wie er von Andromache die Aus-

[1] Vgl. auch Klein, Vasen mit Meistersignaturen S. 85. — An der unbedingten Zuverlässigkeit der Abbildungen möchte ich zweifeln.

[2] Mon. ined. 143.

lieferung des Astyanax verlangt, erweist sich, wie andern Ortes schon bemerkt ist,[1] aus dem Grunde als unhaltbar, weil der Knabe nicht nur verwundet, sondern augenscheinlich todt ist. MILLIN bezog die Darstellung auf Hekabe, welcher Talthybios den Astynax gebracht hat mit dem Auftrage, ihn zu bestatten, wozu die jungen Krieger ihre Gaben bringen. Auch diese Auffassung ist, wie JAHN[2] richtig bemerkt hat, nicht richtig: Hekabe könne weder so jung, noch im vollen Glanze fürstlicher Ausstattung dargestellt sein, ebensowenig der Herold Talthybios in der Tracht und Haltung eines Heerführers; endlich wäre auch die Theilnahme griechischer Krieger unbegreiflich, an deren Stelle man vielmehr gefangene Troerinnen erwarte. Eine in der Hauptsache befriedigende Deutung sprach JAHN aus,[3] der in der Darstellung die Scene erkannte, welche der der Archemorosvase vorangeht: der Eurydike ist soeben der getödtete Sohn gebracht worden; es ist die Klage der Mutter, „die auch in der Tragödie kaum fehlen konnte.“ In dem rechts neben Eurydike stehenden Krieger werden wir unbedenklich Amphiaraos erblicken dürfen: tröstend wie auf der Archemorosvase steht er vor der Königin, die bei dem tiefen Schmerze, der sie eben betroffen, des Trostes bedarf. Den rechts neben Amphiaraos sitzenden Jüngling kann man allenfalls, wenn man nach Namen sucht, Pathenopaios benennen, während in den beiden Jünglingen links, die ähnlich wie die beiden Diener im unteren Streifen der Archemorosvase, Gaben für den Todten bringen, mit JAHN die Söhne der Hypsipyle zu erkennen, kein hinreichender Grund vorhanden ist. Ob diese nicht überhaupt erst am Schlusse der Tragödie in die Handlung eingriffen, dürfte eine Frage sein, die zu erwägen wäre.

No. B. Darstellung auf einer großen Amphora mit Maskenhenkeln aus Ruvo in Neapel. (HEYDEMANN No. 3255). Vielfach abgebildet; am besten und ohne die späteren Ergänzungen von QUARANTA, Mem. dell' Accad. Ercol. IV, Tav. 1.

[1] OVERBECK a. a. O. S. 669.

[2] Ueber einige Vasenbilder, welche sich auf die Sage vom Zug der Sieben gegen Theben beziehen in den Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1853, S. 30ff.

[3] Später vermuthungsweise auch BRUNN, K. G. II, S. 506. Vgl. auch HEYDEMANN, Iliupersis S. 16, Anm. 2.

Die Darstellung befindet sich am Bauche des Gefäßes; sie zerfällt in drei Reihen:

Mittlere Reihe: In der Mitte ein großes tempelartiges, mit Giebel bekröntes und von vier ionischen Säulen in der Front getragenes Gebäude.[1] In der Mitte zwischen der zweiten und dritten Säule steht Eurydike (*ΕΥΡΥΔΙΚΗ*); ihr Haupt ist traurig gesenkt und ein wenig nach links gewandt gegen die ihr gegenüberstehende Hypsipyle (*ῩΨΙΠΥΛΗ*), die lebhaft mit den Händen gestikulirt und durch diese ihre Gesten eine an die Königin gerichtete Rede zu begleiten scheint. Rechts von Eurydike Amphiaraos (*ΑΜΦιΑΡΑΟΣ*) in kriegerischer Rüstung, die Linke auf einen Speer stützend, mit der Rechten ebenfalls Worten, die er an eine der beiden Frauen richtet, Nachdruck verleihend. Außerhalb des Gebäudes: links neben Hypsipyle Euneos (*ΕΥΝΕΩΣ*), der sich mit einem links neben ihm stehenden Jünglinge, von dem nur ein Arm und zwei Lanzen erhalten sind, unterhält. Rechts neben Amphiaraos: Parthenopaios (*παΡΘΕΝΟΠΑΙΟΣ*) und Kapaneus (*ΚΑΠΑΝΕΥΣ*), beide in Unterhaltung.

Obere Reihe: Links Dionysos (*ΔΙΟΝΥΣΟΣ*) auf einem mit einem Pantherfelle bedeckten Polster ruhend, unter dem Weinlaub sich hervorrankt. Der Gott hält in der Linken die Leier, in der Rechten eine Schale, in die ein Satyr (von dem nur Kopf und Hände erhalten sind) eben Wein eingießen will. Rechts oben Zeus (*ζεΥΣ*) der im Gespräche die Linke ausstreckt gegen die rechts neben ihm sitzende Nemea (*ΝΕΜΕΑ*).

Untere Reihe: Die Leichenfeier des Archemoros. Auf einem in der Mitte stehenden Paradebette liegt in ein Tuch gehüllt der jugendliche Archemoros (*ΑΡΧΕΜΟΡΟΣ*); hinter der Bahre steht eine weißhaarige ältere Frau mit verschleiertem Haupte, die dem todten Knaben eben einen Kranz[2] aufs Haupt zu setzen im Begriffe ist. Ueber das Haupt des Todten hält eine (jugendliche) Dienerin einen aufgespannten Schirm, damit Helios durch den Anblick der Leiche nicht verunreinigt werde.[3]

---

[1] Der Palast des Lykurgos; als Andeutung der Bühnenhinterwand?

[2] Ob Myrthe, Eppich oder Lorbeer, läßt sich nach Heydemann nicht entscheiden; vielleicht Myrthe (vgl. *κλῶνα μυρσίνης* Eur. El. 324.)

[3] Vgl. Hermann, Griech. Privatalterth. § 39, 18.

Von rechts naht sich der Pädagog (*ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ*), in der Rechten den Krückstock, in der Linken eine Leier haltend; ihm folgen zwei Diener mit allerhand Geräthen und Spenden, wie solche bei der Prothesis und Bestattung der Leiche erforderlich waren. Schließlich weißt die Ergänzung des Gemäldes auf der linken Seite neben der den Schirm haltenden Dienerin zwei Figuren auf; erhalten ist von diesen nur ein Theil eines Kraters, den die vordere auf dem Kopfe trägt.

Als dramatiches Vorbild des Vasengemäldes kann mit Bestimmtheit die Tragödie des Euripides gelten. Indessen sprach Friederichs den Gedanken aus, daß die Verherrlichung des Todes des Archemoros durch die Einsetzung der nemeischen Spiele, ebenso wie die auf dem Bilde erscheinende Nemea auf Aischylos „Nemea“ hinweisen, während andererseits „der wehmüthige Character des Bildes euripideischen Geist athme.“ Von der Nemea des Aischylos wissen wir, abgesehen von einer nebensächlichen Notiz im Argum. 3 Schol. Pind. Nem. (s. S. 105 Anm. 5), nichts; die Erscheinung der Nemea in dem Vasengemälde berechtigt aber, selbst wenn sie Euripides fremd war, nicht zu einem Schlusse der angedeuteten Art, da Ortsdämonen in unteritalischen Vasengemälden häufig sich dargestellt finden, (s. z. B. in No. C), und die Composition des Gemäldes in Allem auf einen Künstler schließen läßt, der bei einem strengen Anschluß an das Drama durch Anbringung von Nebenfiguren dieses von Anfang bis zu Ende bildlich vor den Augen des Beschauers zu entwickeln vermochte. Die Annahme von Friederichs aber, daß ein Vasengemälde durch zwei verschiedene dramatische Quellen begründet sein könne, braucht nicht widerlegt, sondern nur der Merkwürdigkeit halber angeführt zu werden.

Der Erklärung im Einzelnen[1] bieten sich infolge der fast allen Figuren beigeschriebenen Namen keine Schwierigkeiten dar; was dagegen die Erklärung im Zusammenhange anlangt, so haben sich über das Verhältnis der einzelnen Scenen und Figuren zu einander Controversen herausgebildet. Wir werden ausgehen müssen von der Hauptscene im Mittelpunkte der Composition,

[1] Vgl. über diese insbesondere noch: Gerhard, Il vaso dall' Archemoro Roma 1837. — Ders. Archemoros und die Hesperiden. Abh. d. Berl. Akad. d. Wissensch. 1836 = Gesammelte akad. Abh. I, 1 ff. — Overbeck, Gallerie S. 114 ff. — Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe S. 123 ff.

dann fragen, in welchem Verhältnisse die Darstellung des unteren Streifens zu jener stehe und endlich untersuchen, inwieweit die weiteren Figuren der Mittelreihe und die der oberen Reihe Ereignisse andeuten können, deren Eintritt zeitlich nach der Hauptscene erfolt ist.

Die Hauptscene knüpft an an das Ereignis, welches die Schuld der Hypsipyle begründete: an den durch ihre Unachtsamkeit verschuldeten Tod des Opheltes, dessen Kunde die unglückliche und in stummer Verzweifelung dastehende Eurydike aus dem Munde der „zitternden“ Hypsipyle, welche, „an den Fingern der vorwärts gestreckten Hände Gründe zu ihrer Entschuldigung abzählt“, soeben vernommen, während Amphiaraos die Vertheidigung der Hypsipyle führt (*παραμυθούμενος τὴν Ὑψιπύλην* Schol. Clem. Alex. s. o.) und zugleich an Eurydike Worte des Trostes, wie sie ihm als Seher zukommen, richtet. Man kann ihm die schönen Worte fr. 757 in den Mund legen:

ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν,
θάπτει τε τέκνα χἄτερα κτᾶται νέα,
αὐτός τε θνήσκει· καὶ τάδ' ἄχθονται βροτοί,
εἰς γῆν φέροντες γῆν. ἀναγκαίως δ' ἔχει
βίον θερίζειν ὥστε κάρπιμον στάχυν,
καὶ τὸν μὲν εἶναι, τὸν δὲ μή· τί ταῦτα δεῖ
στένειν, ἅπερ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν;
δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς.

Eine von dieser Auffassung der Sachlage abweichende Meinung sprach FRIEDERICHS aus, der, indem er in dem Ausdrucke der Eurydike eine bei einer plötzlichen Trauerbotschaft vorauszusetzende, „sei es durch Zorn, sei es durch Schmerz leidenschaftlich erregte Stellung“ vermißte, einen späteren Moment annahm, wo sich die unglückliche Mutter in stummer Resignation in das Unvermeidliche gefügt habe. Den Amphiaraos läßt er der Eurydike unter trostreichen Worten verkünden, daß ein glänzendes Festspiel den Grabhügel ihres Kindes für alle Zeiten verherrlichen werde. Die Erklärung trifft insofern das Richtige, als dieser Gedanke von Amphiaraos Rede durch das Bild der unteren Reihe versinnlicht wird: was oben gelobt, ist hier durch die Prothesis als ein in Erfüllung gehendes Ereignis angedeutet worden. Aber die prophetischen Worte aus Amphiaraos Mund schließen tröstenden Zuspruch für Eurydike

ebensowenig wie eine Bitte um Gnade für Hypsipyle aus. Denn dieser hat man ja noch nicht verziehen, sie ist noch in Gefahr, für ihre Schuld zu büßen, sie bittet die Königin um ihr Leben. Diese ihre Gesten hat aber Friederichs übersehen. An die vor ihr stehende Eurydike richtet sie ernste Worte, die sie aufs unzweideutigste durch Gesten ihre Hände begleitet. Wenn dies ganz gewiß nicht bezweifelt werden kann, so kann der Künstler schon im Interesse der Deutlichkeit seiner Darstellung, als den Gegenstand ihrer Rede nur den Tod des Königssohnes gemeint haben. Weshalb sollte Hypsipyle auch in einer Scene, in der von Amphiaraos auf die Einsetzung der nemeischen Spiele hingewiesen wird, der Eurydike gegenüber so lebhaft gestikuliren? Und was schließlich die ruhige Situation der Eurydike anlangt, so dürfte hierfür, wie überhaupt für die Auffassung des ganzen Vasengemäldes, ein direkter Einfluß von der Bühne her maßgebend gewesen sein: auf der Bühne aber war der Schauspieler infolge seiner schwerfälligen Kostümirung an einer lebhaften Aktion in hohem Grade verhindert.

Was die weiteren Figuren der Mittelreihe anlangt, so hat man die Anwesenheit der Parthenopaios und des Kapaneus durch Unterstützung der Rede des Amphiaraos, welche nöthigenfalls thatsächlich werden würde[1] oder dadurch zu motiviren gesucht, daß sie den säumenden Amphiaraos zur dringenden Kriegspflicht antreiben sollen;[2] man kann die erste Annahme allenfalls gelten lassen. Wahrscheinlicher ist indessen, daß der Zweck ihrer Anwesenheit nicht der ist, in dem einen oder anderen Sinne in die Handlung einzugreifen. Diese ist vielmehr dem Gebrauche der Bühne gemäß auf die drei in der Mitte stehenden Figuren beschränkt. Dem Vasenmaler kam es darauf an zu den beiden Söhnen der Hypsipyle auf der linken Seite des Bildes ein passendes Gegenstück auf der rechten Seite zu finden und wen hätte er da an die Seite des Amphiaraos besser stellen können als zwei seiner Gefährten? Ob aber gerade Parthenopaios und Kapaneus im Drama eine besondere Rolle spielten, muß dahingestellt bleiben.

Den beiden genannten Helden entsprechen auf der linken Seite des Bildes zwei Jünglinge: der Name des ersten, Euneos,

[1] So Overbeck, a. a. O. S. 116. [2] Gerhard, a. a. O. S. 9.

ist erhalten; den zweiten wird man unbedenklich Thoas[1] benennen dürfen. Beide sind Söhne der Hypsipyle, die in dem Augenblicke, da ihre Mutter in der Todesgefahr schwebt, nach Nemea kommen, von jener an dem Rebzweige erkannt werden, sie erretten und wieder nach Lemnos führen. Daß bei ihnen das euripid. Erkennungszeichen, die Weinrebe, fehlt, ist wenig auffallend, da die Anwesenheit des Dionysos auf die Art und Weise der *ἀναγνώρισις* hinweist.

Wir kommen zu der unteren Reihe. In der verschleierten Frau wollte Overbeck abermals die Hypsipyle erkennen. Doch sind die beiden Figuren der mittleren und der unteren Reihe so verschieden characterisirt, daß eine Identität anzunehmen nicht statthaft ist. Die Anwesenheit des Pädagogen legt den Gedanken nahe, in der Figur der unteren Reihe, wie auch Friederichs und Heydemann wollen, die Amme zu erkennen, die „den für immer Verstummten um einen Laut seines Mundes zu mahnen scheint." Nach Hygin und Apollodor könnte es allerdings den Anschein haben, als wäre Hypsipyle selbst die Amme des Archemoros gewesen; bei beiden Mythographen sind jedoch *„nutrire"* wie *„τρέφειν"* in übertragener Bedeutung zu verstehen. Nach Argum. 2. Schol. Pind. Nem. und Hygin. fab. 15 war Hypsipyle von Seeräubern an Lykurgos verkauft worden, in dessen Hause sie nur eine *οἰκέτις* war. Was das Verhältnis dieser Darstellung zur Hauptscene anlangt, so bemerkt Friederichs im Anschluß an seine oben berührte Erklärung der letzteren, daß die gesammte Darstellung — des mittleren und unteren Streifens — nicht in zwei zeitlich aufeinander folgende Scenen zerlegt werden dürfe, indem er darauf hinwies, daß bei allen Gefäßen ähnlicher Form wie die der Archemorosvase die Auffassung festzuhalten sei, daß da, wo die verschiedenen Scenen nicht durch Striche deutlich getrennt seien, die Darstellung als eine einheitliche, die Scenen als zeitlich zusammengehend zu betrachten seien. Ich vermuthe, daß Friederichs durch die Analogie der Unterweltsvasen und der Vase mit Hektors Lösung (Mon. d. J. V, 11) zu dieser seiner Annahme gekommen ist, die in diesem Falle richtig ist, sich aber keineswegs auf alle unter-

[1] Seine gewöhnliche Benennung; bei Hygin. fab. 15 heißt er Deipylus, bei Apollodor 1, 9, 17 Nebrophonos.

italische Prachtamphoren übertragen läßt. Friederichs hätte denn annehmen müssen, daß z. B. der mittlere und der untere Streifen der Medeiavase von Canosa[1] nicht zwei verschiedene, zeitlich von einander getrennte Scenen darstelle, sondern daß der Tod der Kreusa einerseits und Medeias Kindermord andererseits als eine einheitliche Scene anzusehen seien. Und dem widersprechen doch die Composition des ganzen Gemäldes ebenso wie die diesem zu Grunde liegenden mythologischen Thatsachen!

In der oberen Reihe sehen wir links Dionysos;[2] seine Anwesenheit erklärt sich leicht: bei Euripides spricht er den Prolog; aber auch sonst steht er zu Hypsipyle und ihren Söhnen in engem Verhältnis.[3] „Die unter Dionysos angebrachten Sprößlinge von Jasons lemnischer Ehe waren der besonderen Fürsorge des Gottes als Bekenner seines Dienstes empfohlen.“ Außerdem hatte Dionysos durch die über Nemea gesandte Dürre und Trockenheit das Wasserschöpfen der Sieben und damit den Tod des Opheltes veranlaßt. Der unter dem Lager wie zu Häupten des Gottes angebrachte Rebzweig mag vielleicht auf den *ἄμπελος, ὅπερ ἦν τοῦ γένους σύμβολον*, an dem Hypsipyle ihre Söhne erkannte, erinnern. Rechts oben Zeus und Nemea: Zeus Priester war Lykurgos,[4] das ihm geheiligte Thier[5] der von den Sieben getödtete Drache; gegen ihn, den Vater der Götter, führt Nemea[6] Klage und verlangt Genugthuung für den Fluch, der ihren Boden durch Opheltes Tod getroffen hat. Sie wird aber erhört: gnädig winkt ihr Zeus Gewährung ihrer Bitte zu, indem er die Einsetzung der nemeischen Spiele verkündet.[7]

---

[1] München No. 810. [2] Als Dionysos Melpomenos (Ghd.).

[3] Gerhard, a. a. O. S. 11.

[4] Argum. 2. Schol. Pind. Nem. . . *Λυκούργου τοῦ Διὸς ἱερέως* . . .

[5] Stat. Theb. V, 511.

[6] Als ihr Sohn wird von einigen Archemoros bezeichnet: Argum. 3. Schol. Pind. Nem.: *ἄλλοι δὲ, ὧν ἐστι καὶ Αἰσχύλος, ἐπ' Ἀρχεμόρῳ, τῷ Νεμέας παιδί.*

[7] Es ist vielleicht nicht Zufall, daß der Vasenmaler am Halse der Vase die Wettfahrt des Pelops und Oinomaos dargestellt hat. Erkennen wir hierin eine gewisse Absichtlichkeit, so ergiebt sich ein ideeller Zusammenhang der beiden — am Bauche und am Halse der Vase befindlichen — Compositionen. Als Prototyp der nemeischen Spiele können die am Ufer des Alpheios gefeierten Leichenspiele des Pelops gelten, die der Sage nach Herakles später neu ordnete. Die nemeischen Spiele, die Zeus der Nemea gelobt, sollen erst gefeiert werden, ihre Gründung ist eben erst vor sich gegangen: sie darzustellen hatte also der Vasenmaler keine Veranlassung. Er griff deshalb, weil er eine Andeutung von Archemoros Verherrlichung geben wollte, zu

Ob diese Gruppe des Zeus und der Nemea durchaus der Phantasie des Vasenmalers entsprungen ist, läßt sich nicht entscheiden. Ich wies oben darauf hin, daß vermuthlich schon durch Amphiaraos der Eurydike die Verherrlichung ihres Sohnes verkündet wurde; es wäre in der Tragödie angemessen gewesen, wenn die von dem Seher verkündete Einsetzung der nemeischen Spiele durch eine Gottheit bestätigt worden wäre. Sollte dem Dionysos, der den Prolog sprach, Zeus entsprechen, der als *deus ex machina* seinen Willen verkündete?

Im Verlaufe der Untersuchung ist wiederholt auf den directen Einfluß der Bühne auf das Vasengemälde hingewiesen worden, eine Thatsache, die, soviel ich sehe, nur von Overbeck[1] hinreichend gewürdigt worden ist. Dieser directe Einfluß der Bühne giebt sich vor Allem in der folgenden Erscheinung zu erkennen: die Hauptscene umfaßt die drei Figuren der Eurydike, des Amphiaraos und der Hypsipyle. Der Tod des Opheltes muß aber wie die Mutter, so auch den Vater schmerzlich berühren, und ein Vasenmaler, der sich an keine bestimmte dramatische Quelle, sondern an die Volkssage anschließt, hätte den Lykurgos gewiß dargestellt und darstellen müssen.[2] In unserer Darstellung fehlt aber Lykurgos; das ist gewiß nicht zufällig, sondern absichtlich und bedarf deshalb der Motivirung. Friederichs meint, der Maler habe dem Gedanken eines etwaigen Kampfes zwischen Lykurgos und den Sieben fernhalten wollen. Wir haben indessen nicht nach der Absicht des Malers ausschließlich, sondern

der zunächst liegenden Analogie, und das waren die Pelopsspiele, deren letzte Veranlassung eben die Wettfahrt des Pelops und Oinomaos war.

[1] a. a. O. S. 115, Anm. 30.

[2] So ist es in der Darstellung einer apulischen Amphora in Neapel (Heydemann No. 1766) geschehen. Abgeb. bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. E. u. Overbeck, Gallerie IV, 4. In der Mitte Lykurgos in langem Aermelchiton und Mantel, auf dem Haupte den Pilos tragend; er spricht mit einem vor ihm stehenden bärtigen Manne (Amphiaraos? Adrastos?), der in der Linken ein Scepter hält, die Rechte nachdenklich gegen den Mund geführt hat. Hinter diesem Manne zwei Jünglinge, nach Gerhard und Overbeck Kapaneus und Parthenopaios, nach Jahn (Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1853, S. 32) vielmehr die Söhne der Hypsipyle. Links neben Lykurgos sitzt auf einem Stuhle Eurydike, trauernd in den Mantel gehüllt. Vor ihr steht kahlköpfig Hypsipyle, die Rechte im Gespräch vorstreckend. „Die Stimmung des Bildes ist eine auffallend friedliche, fern von der Lebendigkeit und Leidenschaft des vorigen Monuments (der Arch.-Vase). Wer mag sagen, ob dies auf eine bestimmte Darstellung in der Poesie oder auf mangelhafte Auffassung des Vasenmalers zurückzuführen ist"? (Overb. a. a. O. S. 120).

nach den von diesem befolgten Gesichtspunkten der Tragödie zu fragen: er wollte die Scene so darstellen, wie sie ihm auf der Bühne erschienen war, und hier konnten nur drei Personen zu gleicher Zeit als handelnde Schauspieler anwesend sein; daß aber Eurydike, nicht Lykurgos von dem Dichter in jener Scene auf die Bühne gebracht wurde, begreift sich sehr wohl, denn bei jener mußte der Schmerz über den Verlust des Sohnes ungleich ergreifender als bei Lykurgos zum Ausdrucke kommen. —

Die Tödtung des Drachen vergegenwärtigen folgende beide Darstellungen:

No. C. Darstellung auf einer ehem. Campanaschen großen Amphora aus Ruvo in Petersburg (Ermitage No. 523). Abgeb. bei Overbeck, Gallerie IV, 2.

In der Mitte im Vordergrunde liegt neben einem Steinhaufen der eben getödtete Opheltes, von links kommt eilenden Schrittes Hypsipyle herbei. Rechts steht neben einem Baume, in der Linken eine mit Früchten gefüllte Schale haltend, eine weibliche Figur (Nemea). Oben in der Mitte ein Palmbaum, an dessen Stamm sich die verhängnisvolle Schlange emporringelt: auf sie dringt rechts ein mit Schild und Speer bewaffneter Mann (Kapaneus) ein, hinter ihm schleudert ein bärtiger Mann (Hippomedon) einen Stein auf sie. Von links holt ein dritter von den Sieben (Tydeus?) mit dem Schwerte aus gegen den Kopf der Schlange, während links hinter diesem Krieger, in der gesenkten Rechten Schild und Speer haltend, die Linke im Gespräch erhebend, ein bärtiger Mann in ruhiger Haltung dasteht: in ihm dürfen wir Amphiaraos erkennen, der ahnungsvoll „den gottgefügten Zusammenhang der Begebenheit“ durchschaut.[1]

Eine verkürzte Darstellung des Abenteuers findet sich in der

No. D. Darstellung einer unteritalischen Hydria des Leipziger Museums (S. 69 No. 21 des Katalogs); unpubl. (Höhe: 40,5 cm).

In der Mitte Hypsipyle (Gesicht, Hals, Arme weiß) in ärmellosem Chiton, mit Schleier auf dem Kopfe; sie eilt, die Arme abwehrend emporhaltend, nach links zu auf einen mit Chlamys bekleideten Mann, der nach links zurückweichend in der Rechten einen keulenartigen Stock, in der Linken ein in der Scheide

[1] Ueber die Benennung dieser Figuren vgl. Overbeck, a. a. O. S. 112.

steckendes Schwert hält. Rechts von Hypsipyle ein nach rechts hin ausschreitender Mann (Hippomedon?), mit Chlamys, Chiton und (weißem) Panzer bekleidet; in der erhobenen Linken hält er einen Stein, in der gesenkten Rechten eine Hydria. Zu seinen Füßen ein Stein und die Schlange. Oben im Hintergrunde ist durch eingeritzte Bogenlinien welliges Terrain mit zwei Bäumen angegeben.

Die Tödtung der Schlange, die nach Welcker unter der ersten Parodos vor sich geht, ward in einer Botenrede berichtet. die den Vorgang etwa so schilderte, wie wir ihn in B sehen. C giebt ihn bedeutend verkürzt wieder: hier bekämpfen nur zwei von den Sieben die Schlange; Amphiaraos und, was noch auffälliger ist, der von der Schlange getödtete Opheltes fehlen. Dieser Umstand ergiebt auch eine verschiedene Situation der Hypsipyle: während diese in B bestürzt auf den getödteten Pflegling zueilt, sucht sie in C die beiden Helden von der Tödtung der dem Zeus heiligen Schlange abzuhalten. Daß Hypsipyle bei Euripides nach der Erzählung (in einem Selbstgespräche?) ein Gleiches that, kann man als wahrscheinlich annehmen: denn die Tödtung der heiligen Schlange muß dann als ein umso größerer Frevel erscheinen, wenn von Jemandem auf die Heiligkeit des Thieres hingewiesen wurde. In C ist Amphiaraos es, der warnend die Hand erhoben hat; doch er sucht das Beginnen seiner Gefährten nicht zu verhindern, denn ruhig hat er den Schild neben sich niedergesetzt und beschränkt seine Warnung lediglich auf Worte. In D dagegen greift Hypsipyle selbst ein und hierdurch unterscheidet sich ihre Intervention von der des Amphiaraos.

Zweites Kapitel.

Vasengemälde, welche bedingungsweise auf Euripides beruhen.

Die Gründe, welche dafür maßgebend waren, die im folgenden besprochenen Vasengemälde nicht mit Sicherheit als von euripideischen Tragödien abhängig zu bezeichnen, sind folgende:

1) Eine ziemliche Reihe von Mythen, die sich für eine dramatische Behandlung als äußerst dankbar und geeignet erwiesen, ist nicht nur von Euripides, sondern auch von andern Tragikern bearbeitet worden. Namentlich kommt unter diesen Sophokles in Betracht. Da vielfach eine thatsächliche Verschiedenheit in der Auffassung und Behandlung der mythologischen Stoffe bei Euripides und anderen Dichtern nicht berichtet wird, so konnte die vorliegende Untersuchung die zu besprechenden Vasengemälde nur frageweise für Euripides in Anspruch nehmen, wenn auch allgemeine Gründe fast ausnahmslos zu Gunsten unseres Dichters zu sprechen scheinen.

2. Für die Rekonstruktion euripid. Dramen sind uns theilweise so wenig brauchbare Notizen erhalten, daß jene sich als äußerst schwierig und problematisch erweist. Unter diesen Schwierigkeiten leidet auch die Zurückführung von Vasengemälden auf eine bestimmte dramatische Quelle.

3. Verschiedene Vasengemälde zeigen eine verflachte, wenig präcise Auffassung des Mythus, so daß nicht entschieden werden konnte, ob die betreffende Darstellung aus einer dramatischen Quelle oder aus dem allgemeinen Sagenbewußtsein hervorgegangen war.

Andromeda.

Darstellung auf einer Vase bei Inghirami, Vas. fitt. I. tav. LXX. Vgl. Fedde, De Perseo et Androm. p. 47ff.

In der Mitte Perseus, in der erhobenen Linken das Gorgoneion, in der Rechten die Harpe haltend, das Haupt zu der links neben ihm stehenden Athena gewendet, neben welcher links auf einem Felsen Andromeda sitzt. Rechts von Perseus auf einem Sessel (Thron) Kepheus, die Rechte auf das Scepter stützend; hinter Kepheus Phineus.

Fedde erkennt in der Darstellung die Scene, wo Perseus dem Kepheus die Befreiung der Andromeda verspricht, eine Erklärung, die vielfachen Bedenken unterliegt. Andromeda ist nicht gefesselt, sondern sie sitzt ihrer Banden ledig, erwartungsvoll auf dem Felsen; wenn wir ferner das Eingreifen der Athena in die Handlung bei Euripides anzunehmen haben (s. u.), so würde dies nur für den Schluß des Dramas, nicht aber für die Scene vor

dem Kampfe, für den Perseus sich den Schutz und die Hilfe des Eros erbittet, vorauszusetzen sein. Das Gorgoneion, welches Perseus mit der Linken emporhält, und von dem er den Blick abwendet, während Kepheus erschreckt und gleichsam zusammenzuckend von dem grauenvollen Anblick getroffen zu sein scheint, weist vielmehr auf die Katastrophe selbst hin. Eine andere Deutung gab Trendelenburg,[1] der in der Darstellung die Scene erkennt, wo Perseus den Polydektes, welcher seine Mutter Danae mit Gewalt zur Ehe zwingen wollte, in Gegenwart des Diktys und der Athena versteinert.[2] Apollodor 2, 4, 3 berichtet, daß Danae und Diktys διὰ τὴν τοῦ Πολυδέκτου βίαν an den Altar geflohen seien und daß, als Perseus angekommen, dieser in den Königspalast gegangen sei und den Polydektes sammt seinen Freunden versteinert habe. Der Gegenstand, auf dem die von uns als Andromeda bezeichnete Figur sitzt, ist nun aber keinesfalls ein Altar. Außerdem müßte sich ja auch Diktys mit Danae an dem Altare vor den Gewaltthaten des Polydektes schützen müssen; nie würde er aber hinter dem Könige seinen Platz haben, wo ihn, wie das Vasengemälde zeigt, sicher der versteinernde Anblick des Gorgonenhauptes treffen müßte. Der Sitz der weiblichen Figur ist sicher ein Felsen, der, wenn auch die Fesseln, mit denen Andromeda angeschmiedet war, fehlen, doch recht wohl auf die gefahrvolle Lage, in der sich die Jungfrau befand, hinweisen kann. Wenn Trendelenburg schließlich das getödtete Meerungeheuer vermißt, so beweist das nichts gegen unsere Erklärung. Die Scene gehört dem Schlusse der Handlung an, für den nicht die befreiende That des Perseus, sondern, wie man vermuthet, dessen Rache an Kepheus und Phineus bezeichnend ist. Es fragt sich nur, welche Zeugnisse wir dafür besitzen, in welcher Weise die Katastrophe heraufbeschworen wurde und wie sie verlief. Man hat bisher angenommen, daß die Katastrophe durch die Weigerung des Kepheus, dem Perseus seine Tochter zur Ehe zu geben, weil diese bereits früher dem Bruder des Kepheus verlobt war, herbeigeführt worden sei, und zwar dadurch, daß Phineus (nach Hygin Agenor) einen Anschlag auf das Leben des Perseus machte, von diesem aber sammt seinen Mitschuldigen

[1] Annal. 1872, S. 110.
[2] So früher schon Panofka: Abh. der Berl. Akad. d. W. 1839, S. 22.

versteinert wurde. So berichtet Apollodor (2, 4, 3) und damit in ziemlicher Uebereinstimmung Hygin. fab. 64. Daß einer von beiden aus Euripides schöpfte, können wir nicht sagen; es ist aber an und für sich wahrscheinlich, da die Andromeda des Euripides außerordentlich populär war. Dann könnte man auch für unser Vasengemälde die Tragödie des Euripides mit Wahrscheinlichkeit als Quelle voraussetzen. Allein Robert macht darauf aufmerksam, daß den Berichten bei Apollodor und Hygin der des Eratosthenes (Catast. 17)[1] entgegenstehe: hier wird die Thatsache, daß Andromeda schon vor Perseus Ankunft mit Phineus verlobt war, gar nicht erwähnt, was, weil dadurch der Schwerpunkt des psychologischen Interesses nach einer anderen Seite hin verlegt worden, von Eratosthenes nach Robert hätte erwähnt werden müssen. Diese Annahme wirkt für den überzeugend, der selbst von der Nothwendigkeit, daß Eratosthenes die ganze Handlung nach Besiegung des Ungeheuers ohne wesentliche Auslassungen hätte beschreiben müssen, überzeugt ist. Man wird sich aber fragen müssen, warum Euripides den Phineus, der doch gewiß nicht eine Erfindung der späteren Zeit ist, sondern dem Dichter bekannt war, hätte bei Seite lassen sollen? Gerade die von Andromeda verschmähte Liebe ihres früheren Verlobten und die sich hieran knüpfenden Folgen, die Intriguen, welche gegen den ahnungslosen und durch das Versprechen des Kepheus in Sicherheit gewiegten Perseus gesponnen waren, sind Momente, die sich ein tragischer Dichter nicht ohne Weiteres hätte entgehen lassen. Oder sollte sich Euripides über alle Schranken, welche ihm die Ueberlieferung der Sage zogen, hinweggesetzt haben und den Perseus bis gegen das Ende des Stückes als einen zugelaufenen Abenteurer hingestellt, und sollte deshalb Kepheus ihm die Ehe mit seiner Tochter verweigert haben? Es wäre möglich, allein es fehlen für eine derartige Annahme die nöthigen Notizen. Ribbeck[2] vermuthet, daß Kepheus der Andromeda die Wahl gelassen habe „ohne Mitgift und ohne den Segen der Eltern mit dem Abenteurer in die Fremde zu ziehen, oder dem Geliebten

[1] *σωθεῖσα ὑπὸ τοῦ Περσέως οὐχ εἵλετο τῷ πατρὶ συμμένειν οὐδὲ τῇ μητρί, ἀλλ' αὐθαίρετος εἰς τὸ Ἄργος ἀπῆλθε μετ' ἐκείνου εὐγενές τι φρονήσασα. λέγει δὲ καὶ Εὐριπίδης κτλ.* Vgl. Robert, Arch. Ztg. 1878, S. 19.

[2] Röm. Trag. S. 174. — Gegen Robert spricht sich auch Johne in seiner S. 39 Anm. 5 gen. Abhandlung (S. 14 ff.) aus.

zu entsagen, daheim zu bleiben und die von den Ihrigen gewünschte Vermählung mit ihrem früheren Verlobten zu vollziehen.“ Allein auch Ribbeck bemerkt, daß, als Andromeda das Erstere gewählt habe, weder Kepheus noch Phineus sich dabei beruhigt hätten.

Was weiter die Lösung des tragischen Knotens anlangt, so scheint soviel sicher zu sein, daß am Schlusse Athena als *deus ex machina* auftrat, nicht nur deshalb, weil, wie Robert bemerkt, Euripides in der Periode, in die das Stück gehört, regelmäßig einen *deus ex machina* hat auftreten lassen, sondern weil nach verschiedenen Zeugnissen[1] Perseus und Andromeda auf Athenas Geheiß *„ut labor Persei aeternus pateret“* unter die Sternbilder versetzt wurden.[2] Ob man bei dieser Lösung an einen gütlichen Ausgleich, wie Robert will, denken darf, lasse ich nach dem oben Gesagten dahingestellt sein. Die Vermuthung Feddes, der nach fr. 136 schließt, daß die Katastrophe beim Hochzeitsmale, also im Innern des Hauses, stattgefunden habe, ist durch nichts begründet, da jene Verse in fr. 136 sich sehr wohl auf die Anstalten zum Mahle, das in Aussicht stand, aber infolge der ausgebrochenen Streitigkeiten gar nicht stattfand oder durch diese unterbrochen wurde, bezogen werden können.[3]

Bakchai.

Der Pentheus-Mythus ist vielfach dramatisch behandelt worden. Schon Thespis[4] dichtete einen Pentheus, und Aischylos behandelte den Mythus in seiner Lykurgos-Tetralogie und den Xantrien. Inwieweit Euripides sich an seine Vorgänger anschloß, wissen wir nicht; Jahn[5] macht darauf aufmerksam, daß die Thatsache, wonach die späteren Schriftsteller[6] mit der euripid. Tragödie und untereinander übereinstimmen, den Schluß nahe lege, daß auch Euripides, abweichend von seinem sonstigen Principe, den Mythus wenig modificirte und sich im Wesentlichen

[1] Welcker, Gr. Tr. S. 666, Anm. 34.

[2] Nach Erat. Catast. 15 u. Schol. Germ. 183; nach Hygin, P. A. II, 9 auch Kepheus.

[3] Ribbeck, a. a. O. S. 170. [4] Suidas s. v.

[5] Pentheus und die Mainaden, Kiel, 1841, S. 6.

[6] Von späteren Tragikern behandelten Jophon, Xenokles d. J., Herakleides und Lykophron den Pentheus-Mythus. Vgl. Welcker, S. 1492.

an AISCHYLOS anschloß, ohne indessen den hohen Standpunkt desselben zu vertreten.

Der Zurückführung von Vasengemälden, welche das Strafgericht an Pentheus darstellen, auf EURIPIDES stellen sich verschiedene gewichtige Umstände entgegen, und wenn irgend, so muß man gerade bei den nach Tausenden zählenden Vasenbildern, welche ihre Stoffe dem bakchischen Kreise entlehnen, bezüglich der Frage nach dem poetischen Vorbilde auf eine bestimmte Entscheidung verzichten. Die vielfachen dramatischen Bearbeitungen des Pentheus-Mythus berechtigen zu der Annahme, daß das Publikum an dem Mythus großen Gefallen fand; die Hauptzüge desselben mögen schon in früher Zeit zum allgemeinen Sagenbewußtsein gehört haben. Hierzu kommt noch, daß die einschlagenden Vasengemälde:

No. A: JAHN, Pentheus und die Mainaden Taf. 1a und 2a (JATTA, Catal. del mus. Jatta No. 1617),

No. B: Mus. Borb. XVI, 2 (Neapel No. 2562)

thatsächlich mit EURIPIDES nicht übereinstimmen.[1] Von diesem wird der Tod des Pentheus so geschildert, daß Pentheus auf Dionysos Rath in Weiberkleidern auf einen Baum gestiegen ist; von den rasenden Mainaden wird in ihrer bakchischen Begeisterung der Baum aus dem Boden gerissen, und Pentheus erleidet die furchtbare Strafe, daß er von seiner eigenen Mutter zerrissen wird. Hiervon weichen die Vasengemälde insofern ab, als in ihnen Pentheus nicht den Baum bestiegen hat, sondern sich gegen die auf ihn eindringenden Mainaden zu vertheidigen oder deren Verfolgung durch die Flucht zu entziehen sucht. Zwar kann man mit JAHN annehmen, daß eine Darstellung im strengen Anschlusse an EURIPIDES sich nicht empfohlen haben würde und zwar aus Gründen, welche das künstlerische Gefühl dem Vasenmaler gebot. Mit Bezug hierauf ließe sich vermuthen, daß das Vasengemälde bei JAHN 2a, wo Pentheus sich in ein durch zwei Bäume angedeutetes Dickicht verborgen hat, die euripid. Version des Mythus aus künstlerischen Rücksichten modificirt, aber im

[1] Eng an EURIPIDES schließen sich die von JAHN auf Taf. 2 u. 3 publicirten Reliefdarstellungen an.

euripid. Sinne weiter gebildet habe.[1] Wenn KINKEL[2] behauptet, daß es sich in den Vasengemälden „mehr um die Darstellung der von EURIPIDES so schön durchgeführten Ausartung der weiblichen Leidenschaften handelt“, so möchte man fragen, ob eine derartige Annahme wirklich den Absichten des Vasenmalers entsprechen würde.

Ixion.

Den Mythus von Ixion erzählt der Schol. Apoll. Rhod. 3, 62 und zu Pind. Pyth. II, 39. Ueber den Ausgang der Tragödie des EURIPIDES berichtet PLUT. Moral. p. 19 E: *ὥσπερ ὁ Εὐριπίδης εἰπεῖν λέγεται πρὸς τοὺς τὸν Ἰξίονα λοιδοροῦντας ὡς ἀσεβῆ καὶ μιαρόν, „οὐ μέντοι πρότερον αὐτὸν ἐκ τῆς σκηνῆς ἐξήγαγον ἢ τῷ τροχῷ προσηλῶσαι“.* In dieser Situation findet sich Ixiou iu der

Darstellung am Halse einer Prachtamphora aus Ruvo in Petersburg (Ermitage No 424). Abgeb. bei R. ROCHETTE, Mon. inéd. pl. XLV, 1 u. Arch. Ztg. 1844, Taf. 13.

In der Mitte der Darstellung ist Ixion mit Händeu und Füßen an das Rad, dessen äußere Contouren mit Strahlen versehen sind, angeschmiedet; eiue links daneben stehende Erinnys erfaßt das Rad mit beiden Händen, wohl um es zu drehen. Rechts neben dem Rade eiu bärtiger Mann, sich an einen Baum lehnend, bekleidet mit einem bis zur Hüfte reichenden Obergewande; in der Rechten hält er einen Hammer; ROCHETTE erkennt in ihm nach Analogie der Darstellung auf einer etruskischen Aschenkiste (Mus. Pio-Cl. V, XIX) den Charon, STEPHANI frageweise den Aiakos. Letztere Benennung scheiut mir den Vorzug zu verdienen. Rechts vou ihm eine Frau mit großen gelben

[1] WELCKER (Tril. S. 331) vermuthet, daß bei AISCHYLOS Agaue mit einer Fackel auf Pentheus geschlagen habe, und daß dabei dieser die Worte fr. 349 gesprochen habe:

σύ τοι με φυσᾷς, σύ με καταίθειν δοκεῖς;

Da bei JAHN 2a von l. eine Frau mit einer Fackel auf Pentheus zueilt, so ließe sich hierfür AISCHYLOS als Quelle denken.

[2] Eurip. u. die bild. Kunst S. 57.

Flügeln, die in der gesenkten Linken das Kerykeion hält: es ist vermuthlich Iris,[1] die von Zeus gesandt ist, auf dessen Befehl Ixion in der Unterwelt zu ewiger Qual verdammt war. Links am Ende der Darstellung sitzt auf einem Throne ein bärtiger Mann, in der Rechten ein mit einem Vogel gekröntes Scepter haltend. Rochette nennt ihn den Todtenrichter Aiakos; ich möchte ihn mit Stephani lieber Pluton benennen.[2] Die Scene spielt in der Unterwelt: Iris ist auf Befehl des Zeus gekommen, um die Bestrafung des Frevlers zu veranlassen; sie wird sich hierbei zuerst an den Beherrscher des Todtenreiches gewandt haben.

Wie sich Euripides bei der Behandlung des Mythus zur Ueberlieferung stellte, ob er sich ihr anschloß, ob er sie umgestaltete, läßt sich nicht ermitteln. Indessen verdient die Vermuthung von Welcker[3] Beachtung, daß Euripides seinen Ixion unter einem neuen Character auftreten ließ. „Es brachte dieser die Unrechtlichkeit auf Grundsätze zurück und bestritt mit der frechsten Sophistik das Wesen aller Tugend und Pflicht.“ Eine derartige Auffassung würde nur zu gut dem Character der euripid. Poesie entsprechen. Außer von Euripides wird eine Tragödie mit dem Titel Ixion von Aischylos,[4] Timesitheos und dem unbekannten Tragiker der 108. Ol. genannt. Ob aber Aischylos die Handlung bis zur Bestrafung des Ixion ausdehnte, ist fraglich: denn wenn Euripides nach der oben citirten Stelle aus Plutarch darauf, daß man seinen Ixion als gottlos und greulich schalt, erwidert haben soll, darum habe er ihn auch nicht eher von der Bühne gebracht, als bis er ans Rad genagelt worden sei, so scheint dieses Motiv ihm speciell zueigen, von ihm zuerst auf die Bühne gebracht worden zu sein. Inwieweit

[1] Bei Hygin. fab. 62 ist es Hermes: *At Mercurius Jovis jussu, Ixionem ad inferos in rota constrinxit, quae ibi adhuc dicitur verti.*

[2] Panofka (Abh. der Berl. Akad. 1853, S. 285 ff.) erkennt in ihm den Zeus ἀφίκτωρ; im Einklange hiermit sollen die an der Lehne seines Thrones angebrachten Flügeljünglinge (Niken?) denselben δαίμων ἱκέσιος darstellen (??)

[3] Gr. Tr. S. 750.

[4] Nach Schol. Apoll. Rhod. 4, 14 dichtete auch Sophokles einen Ixion (vgl. fr. 274). Da diese Tragödie nur an jener Stelle bezeugt ist, so vermuthet Welcker (S. 402), daß hier eine Verwechselung mit Aischylos gleichn. Drama vorliege.

das Vasengemälde aber mit Euripides übereinstimmt, läßt sich bei dem Mangel näherer Notizen über die Tragödie nicht sagen.[1]

Iphigeneia ἡ ἐν Αὐλίδι.

Nach Schol. Ar. Ran. 67 wurde Euripides durch den Tod an der Vollendung des Dramas verhindert. Da der Schluß fehlte, so mußte zunächst, wenn das Drama zur Aufführung kommen sollte, ein solcher geschaffen werden. Wir wissen von einer doppelten Exodos: die uns erhaltene (V. 1532ff.) gilt nach der fast übereinstimmenden Ansicht der neueren Erklärer bestimmt als eine Interpolation aus späterer Zeit. Dagegen führt uns aus älterer Zeit Aelian N. A. VII, 39 (fr. inc. 851) eine Exodos an, die vielleicht von dem jüngeren Euripides herstammt:[2]

ὁ δὲ Εὐριπίδης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ
„ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις
κεροῦσσαν, ἣν σφάζοντες αὐχήσουσι σὴν
σφάζειν θυγατέρα."

Hiermit stimmt überein die

Darstellung auf einer Amphora mit Maskenhenkeln im brit. Mus. (No. 1428). Abgeb. bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. XXIX B, Inghirami, Vas. fitt. III, Tav. 251 und Overbeck, Gallerie XIV, 9. Vgl. das. S. 317 u. Jahn, Arch. Beitr.S. 387.

Hinter einem in der Mitte des Bildes befindlichen Altare steht der das Opfer vollziehende Agamemnon,[3] der mit einem

---

[1] Ein zweites Vasengemälde mit Ixions Strafe auf einer Amphora aus Cumae in Berlin (Furtw. No. 3023; abgeb. Annal. 1873, tav. d'Agg. IK) hat mit der Tragödie nichts zu thun. Ebensowenig vermag ich die Quelle der Darstellung auf einem nolanischen Kantharos, ehem. im Mus. Pourtalès, (abgeb. R. Rochette, Mon. inéd. pl. XL; vgl. Klügmann, Mem. d. I. II, S. 388ff.) anzugeben.

[2] Allerdings nimmt man auch von dieser an, daß von Aelian aus Irrthum die Worte eines anderen Dichters auf Euripides bezogen worden sind. Vgl. Weil, *Sept tragéd. d'Eurip.* Paris 1868, S. 314. Vgl. auch Kinkel a. a. O. S. 62f.

[3] Von Jahn und Overbeck als Kalchas gedeutet, der nach der problematischen Boteurede V. 1578 allerdings das Opfer vollziehen soll. In

Messer eben den tödtlichen Streich gegen das Haupt seiner Tochter zu führen im Begriffe ist. Diese selbst tritt mit festem Schritte, gesenkten Hauptes an den Altar heran, würdevoll und ergeben in ihr Geschick. Daß aber im entscheidenden Augenblicke Rettung naht, das hat der Vasenmaler durch eine hinter der Jungfrau emporspringende Hirschkuh aufs schönste angedeutet. Auch die beiden anwesenden Gottheiten, Apollon und Artemis, weisen auf einen glücklichen Ausgang hin. Links vom Altare schließlich ein Opferdiener mit einer Schale in der Linken; links von diesem eine nicht näher zu bestimmende Frau,[1] vermuthlich eine bedeutungslose, zur Raumausfüllung dienende Zuthat des Malers.

Kresphontes.

Hygin. fab. 137 und 184 erzählt: Polyphontes, König von Messenien, hatte den Kresphontes getödtet, dessen Herrschaft an sich gerissen und sich mit dessen Gemahlin Merope vermählt. Den jüngsten Sohn von Kresphontes hatte Merope nach Aitolien geschickt, um ihn vor den Nachstellungen des Polyphontes zu sichern, der einen hohen Preis für das Haupt jenes ausgesetzt hatte. Als der Sohn der Merope herangewachsen war, faßte er den Entschluß, den Tod seines Vaters (und seiner Brüder) zu rächen; er begiebt sich nach Messenien zu Polyphontes und erklärt diesem, er habe den Sohn des Kresphontes und der Merope (nach Hygin: Telephontes) getödtet. Inzwischen war der Vertraute der Merope, der nach Aitolien geschickt war, mit der Nachricht zurückgekommen, den Telephontes nicht gefunden zu haben. Merope, in der Ueberzeugung, der Fremde sei der Mörder ihres Sohnes, eilt mit einem Beile in das Zimmer, in dem jener schläft; zur rechten Zeit erkennt der vertraute Alte den Fremdling, und Mutter und Sohn finden sich wieder u. s. w.

Euripides Absicht lag es wohl, den Agamemnon als Vollzieher der traurigen Pflicht erscheinen zu lassen: Vgl. V. 873, 935, 1177 ff.

[1] Nach R. Rochette a. a. O. S. 128 *une femme, tenant une couronne (!) destinée sans doute à être placée sur la tête ou dans le tombeau d'I. immolée (?!)*

Ueber die Tragödie des Euripides[1] vgl. Schol. Arist. Eth. Nicom. 3, 2: *ἔστι παρ' Εὐριπίδῃ ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἐπιβουλεύουσα* (sc. *Μερόπη*) *Κρεσφόντῃ τῷ υἱῷ δι' ἄγνοιαν.* Die spannendste Scene[2] war die, wo Merope mit den Worten fr. 457:

ὁσιωτέραν δὴ τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι
πληγήν

auf ihren Sohn zueilt, um diesen zu erschlagen. Die leidenschaftlich erregte Merope, die ihren Irrthum erkennt (Arist. Poet. 14: *ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισεν*) ist eine Figur, in welcher der Dichter für die Darstellung leidenschaftlicher Frauencharactere gleichsam einen festen Tpus gefunden hatte.

Was den Namen des Sohnes der Merope anlangt, so lautet er bei Hygin Telephontes; allein mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, daß der Sohn des getödteten Kresphontes bei Euripides den Namen des Vaters getragen habe,[3] und daß der von Hygin bezeugte Name der falsche sei, den jener Polyphontes gegenüber angenommen habe.

Die Vasenbilder, welche auf die Tragödie bezogen worden sind, hat Jahn besprochen; ihr Verhältnis zu Euripides scheint schon deshalb, weil sie streng rothfigurig sind, mir durchgehends sehr fraglich zu sein.

No. A. Arch. Ztg. 1854, Taf. 66, 1. Vgl. Robert, Bild und Lied S. 150 ff.

Nach Jahn: Merope, in der Rechten das Beil haltend, will ihrem Sohne nacheilen, der in der Linken einen großen schweren Schlauch haltend, zu entfliehen sucht; der Alte tritt hindernd dazwischen. Die Deutung ist deshalb unsicher, weil Kresphontes nach Hygin und gewiß auch bei Euripides im Fremdengemach überfallen und in diesem Augenblicke vor dem tödtlichen Streiche der Mutter durch den Alten bewahrt wird; von einer Verfolgung ist hier keine Rede. Die richtige Erklärung giebt Robert: Klytaimnestra eilt dem Aigisthos zu Hilfe, Talthybios ergreift sie und hält ihre Arme fest.

---

[1] Vgl. über diese: Welcker, Gr. Tr. S. 828 ff. — Hartung, Eur. rest. II, p. 51 f. — Jahn, Arch. Ztg. 1854, S. 225 ff. — Basedow, *Commentationis de Eur. fab. quae inscribitur Cresphontes part. pr.* Progr. von Eberswalde 1878.

[2] Vgl. Plut. Mor. p. 998 E.

[3] Basedow, a. a. O. p. 9.

No. B. Arch. Ztg. 1854. Taf. 66, 2 (Innenbild einer Kylix aus Corneto in Berlin, Furtw. No. 2301) [Umschrift: *HO* ΓΑΙΣ ΚΑΛΟΣ.]

Eine Frau, in der Linken eine schwere Axt haltend, eilt auf eine Thüre zu. Der Gedanke an Klytaimnestra liegt gewiß beim ersten Blick nahe; Jahn dachte auch hier an Merope, da für Klytaimnestra die Situation nicht prägnant genug sei; richtig bemerkt hiergegen Robert[1], daß jeder antike Beschauer am Beile die Klytaimnestra erkannte, an ihrer stürmischen Bewegung, daß sie im Begriffe stehe den Agamemnon zu tödten, und daß der Vasenmaler bewußt oder unbewußt die Version des Stesichoros befolgte.

No. C. Arch. Ztg. 1854, Taf. 66, 3 (= Millin, Paint. de vas. I, 58).

Ein Jüngling mit flatternder Chlamys und den Helm auf dem Haupte tragend, ist ins Knie gesunken und erhebt den Schild zur Abwehr gegen eine Frau, die ihn von rechts mit einem geschwungenen Beile bedroht. Eine Säule im Hintergrunde deutet an, daß die Scene im Innern des Hauses vor sich geht. Verschiedene Erklärer haben hier die Ermordung Agamemnons durch Klytaimnestra sehen wollen, eine Annahme, die aus dem Grunde unzulässig zu sein scheint, weil Agamemnon schwerlich unbärtig dargestellt wäre. Aus demselben Grunde muß auch die von Welcker[2] und Jahn vorgeschlagene Deutung, nach der Merope dargestellt wäre, wie sie dem Polyphontes, dem Mörder ihres Gatten, den tödtlichen Streich versetzen will, für irrthümlich erklärt werden: auch Polyphontes hätte bärtig dargestellt werden müssen. Anspruch auf Wahrscheinlichkeit scheint die Annahme, daß die Darstellung sich auf den von Merope bedrohten Kresphontes beziehe, nur in geringem Grade zu besitzen, denn diese Deutung ist insofern problematisch, als wie Overbeck[3] bemerkt, der Alte, der Kresphontes vor den Tode bewahrt, unmöglich fehlen konnte. Vielleicht ist die Darstellung verkürzt und gehörte ursprünglich in eine Scene aus der Iliupersis; zu der das Beilschwingenden Frau bietet die mit einer Mörserkeule herbeieilende Andromache der Iliupersis-Schale des Brygos (Heydemann, Iliupersis Taf. I = Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII, Taf. 4) und noch mehr die der Vivenziovase (Overbeck, Gallerie

[1] a. a. O. S. 178. [2] a. a. O. S. 835. [3] Gallerie S. 680.

XXV, 24; Neapel 2422) eine recht passende Parallele. Auch der knieende, gewappnete Krieger, der Vivenziovase, der den Kopf gegen Andromache umwendet und mit vorgehaltenem Schilde und gezücktem Schwerte sich gegen diese zu vertheidigen sucht, erinnert an den Typus des angebl. Telephontes.

Kressai.

Valckenaer und Welcker[1] erklären den Thyestes und die Kreterinnen für identisch; Ribbeck[2] zweifelt an der Identität der beiden Dramen, da für eine solche kein hinreichender Beweis erbracht worden sei. Zwar kann es nicht als durchaus sicher gelten, daß Ennius die Kreterinnen des Euripides unter dem Titel Thyestes nachgebildet habe;[3] doch scheint mir die Bemerkung des Schol. Ar. Ach. 432: *τῶν Θυεστείων ῥακῶν· ἤτοι τὰ τῶν Κρησσῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου* die Identität der beiden Tragödien nahe zu legen. Das Vorbild des Atreus des Accius läßt sich nicht ermitteln.[4]

Gegenstand des euripid. Dramas war die Rache, die Atreus an seinem Bruder Thyestes nahm. Dieser hatte durch die Vermittelung der buhlerischen Aërope, der Gemahlin des Atreus, das goldene Lamm, das unter den Heerden des Atreus geboren war und dessen Besitz dem einen oder anderen der beiden Brüder die Herrschaft zusichern sollte, erlangt; Thyestes wird von Atreus vertrieben, kehrt aber wieder zurück und begiebt sich im Hause seines Bruders in den Schutz des Altares, wo ihn Rachsucht nicht ereilen kann. Die fürchterliche Rache, die dann Atreus an seinem Bruder nahm, ist bekannt.

Auf die Tragödie des Euripides oder — da der Mythus sonst vielfach Gegenstand dramatischer Behandlung war — auf ein Drama desselben Inhalts ist von Welcker[5] die

Darstellung auf einer vatikanischen Vase. Abgeb. bei Millingen, Peint. de vas. pl. XXIII. (danach Wiener Vorlegeblätter Ser. B. Taf. 4)
bezogen worden.

[1] Gr. Tr. S. 675ff. [2] Röm. Trag. S. 452.
[3] Ribbeck a. a. O. S. 199. [4] Ribbeck a. a. O. S. 456.
[5] Zeitschr. f. Alterthumsw. 1838, S. 233 (= Alte Denkm. III. S. 371.)

Auf einem Altare sitzt ein Greis, mit Aermelchiton, Himation und Schuhen bekleidet; in der Linken hält er ein in der Scheide steckendes Schwert. Links neben ihm, an den Altar gelehnt, steht eine weibliche Figur, mit Chiton und Mantel bekleidet, den sie hinten über das Haupt gezogen hat und mit der erhobenen Rechten festhält. Rechts vom Altare, mit beiden im Gespräch begriffen, ein König, in der Linken das mit einem Vogel gekrönte Scepter haltend. Links vom Altare zunächst eine Palme, neben der links ein Doryphoros steht. Oben in der Mitte Aphrodite mit Eros, rechts daneben eine Erinnys mit Fackel, den Blick nach unten wendend, links neben der Palme eine weibliche, durch Attribute nicht näher gekennzeichnete Figur. Millingen[1] erkannte in der Darstellung die Scene aus dem sophokleischen Oidipus auf Kolonos, wo der unglückliche König in dem Haine von Kolonos die Hilfe des Theseus anruft, während Polyneikes *„ou un envoyé de Créon vient sommer Thesée de lui livrer les illustres suppliants.“* Auf die Unwahrscheinlichkeit dieser Erklärung hat bereits Welcker hingewiesen. Der auf dem Altare sitzende Mann ist nicht blind, also nicht der geblendete König der Tragödie,[2] sondern er richtet vielmehr seine Blicke auf den vor ihm stehenden König; das hat auch Millingen gesehen, doch seine Annahme, daß der Vasenmaler sich nicht an die bekannte sophokleische Version des Mythus angeschlossen habe, indem auch andere Dichter sich desselben Stoffes bemächtigt hätten, wie denn auch der Schol. Od. λ, 270 bei der Schilderung der über Oidipus hereingebrochenen harten Schicksalsschläge der Blindheit nicht ausdrücklich Erwähnung thue, kann nur als Ausflucht der zweifelhaftesten Art gelten. Auch sonst bietet das Vasengemälde der von Millingen vorgeschlagenen Deutung mannigfache Schwierigkeiten, wie z. B. die, daß anstatt des Gottes von Kolonos (Poseidon Hippios) Aphrodite und Eros dargestellt sind, deren Beziehung zu Oidipus auf Kolonos sich schwer wird erklären lassen. Der Millingenschen Deutung gegenüber kann die Erklärung Welckers als ein glücklicher Griff betrachtet werden, vermöge dessen ein Monument,

---

[1] a. a. O. S. 40 ff. [2] Was sollte dieser auch mit dem Schwerte?
[3] Auch Teiresias erscheint in einem Falle (Overbeck, Gallerie II, 11) nicht blind, doch der Umstand, daß er von einem Kinde geführt wird, läßt auf seine Blindheit schließen.

das unter den Vasengemälden, deren Grundlage zweifellos die dramatische Poesie bildet, eine hervorragende Stellung einzunehmen beanspruchen darf, in seiner Auffassung richtig gestellt worden ist. WELCKER erkennt in dem auf dem Altare sitzenden Manne Thyestes, neben ihm in der weiblichen Figur das buhlerische Weib des Atreus, die Aërope, in dem Könige Atreus und deutet die Scene so, daß Thyestes aus der Fremde eben zurückgekommen, sich am Altare niedergelassen hat, während er von Atreus für die früheren Vergehen zur Rechenschaft gezogen wird. Sehen wir zu, inwieweit wir die Scene vermittels der uns zur Verfügung stehenden Hilfsmittel mit der Tragödie in Einklang zu bringen vermögen.

Als gebeugter Greis, verkleidet, ist Thyestes aus der Fremde zurückgekehrt: eine Andeutung des derb realistischen, vom Spotte der Komödie[1] verfolgten Kostüms wird man in dem Vasengemälde ebenso wenig wie in den Telephosdarstellungen erwarten. Bei ACCIUS ruft Atreus voll Haß und Rachgier dem Bruder die Worte zu fr. III (RIBBECK p. 161):

iterúm Thyestes A'treum adtractatum ádvenit,
iterúm iam adgreditur me ét quietum exúscitat:
maiór mihi moles, máius miscendúmst malum,
qui illíus acerbum cór contundam et cómprimam.

Bei ENNIUS wird Thyestes, ehe er erkannt ist, von Atreus oder einem Mykenäer gefragt (fr. IV):

quemnám te esse dícam, qui túrda in senécta —?

Atreus fordert den Bruder auf, den Altar und das Land zu verlassen, indem er sich auf seine rechtmäßigen Ansprüche auf die Herrschaft beruft und Thyestes auf seine widerrechtliche Anmassung hinweist, ja Atreus scheint zu drohen, den Bruder mit Gewalt von dem Altare fortzureißen und ihn zur Strafe zu ziehen, wenn die Worte fr. inc. 1036:

ἐγὼ γὰρ ὅστις μὴ δίκαιος ὢν ἀνὴρ
βωμὸν προσίζει, τὸν νόμον χαίρειν ἐῶν
πρὸς τὴν δίκην ἄγοιμ' ἂν οὐ τρέσας θεούς·
κακὸν γὰρ ἄνδρα χρὴ κακῶς πάσχειν ἀεί.

von WELCKER mit Recht auf die Kreterinnen bezogen worden

[1] Ar. Ach. 433.

sind. Daß Aërope bei EURIPIDES in die Handlung eingriff, ist außer allem Zweifel.[1] Vgl. Ar. Ran. 849:

ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας,
γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην,

wozu der Schol. bemerkt: Ἀπολλώνιος δὲ ὅτι δύναται καὶ εἰς τὴν Ἀερόπην τὴν ἐν ταῖς Κρήσσαις εἰρῆσθαι, ἣν εἰσήγαγε (EUR.) πορνεύουσαν. Bei ACCIUS erinnert Atreus den Thyestes an die Buhlschaft mit der Aërope fr. VI:

qui nón sat habuit cóniugem inlexe ín stuprum

„Zwischen dem Eingange, einem Gespräche, wie es sich auch aus blosen Einzelheiten im Ganzen doch hinreichend auffassen läßt, und der schrecklichen Katastrophe muß bei EURIPIDES nothwendig eine neue Intrigue des Thyestes und der Aërope hinzugedacht werden . . . Die Worte fr. 467:

γαμεῖτε νῦν, γαμεῖτε, κᾆτα θνήσκετε
ἢ φαρμάκοισιν ἐκ γυναικὸς ἢ δόλοις

lassen vermuthen, daß auf der andern Seite die verbrecherische Absicht sich gesteigert hatte, daß Aërope jetzt dem Leben, wie vorher dem Throne des Atreus gefährlich ward, und daß vielleicht ein Einverständnis, durch welches Thyestes sich hier befand, und zu einem Mordplan entdeckt wurde."[2] Bei ENNIUS erfährt Atreus durch irgend Jemanden (Doryphoros?) von der Hinterlist des Thyestes fr. III (RIBBECK p. 58):

ibi quid agat secum cógitat parát putat.

Da Aërope als πορνεύουσα eingeführt ward, so war eine Verbindung derselben mit Thyestes nur am Platze; und da sie infolge ihrer Pläne selbst auch die Rache des Atreus zu fürchten hatte, so mochte sie ebenfalls am Altare Schutz suchen.

Auf die buhlerische Liebe zwischen Thyestes und Aërope deutet Aphrodite mit Eros hin, während die Erinnys auf die Schrecken der Katastrophe, auf den Fluch und der Götter Zorn, der auf dem Pelopidenhause lastet, hinweist. In der Figur oben links erkennt WELCKER Nemesis, „kenntlich an der Fassung des Peplos mit spitzgebogenem Arm." Ich lasse diese Benennung dahinstehen.

[1] Bei ENNIUS ist es zweifelhaft: RIBBECK a. a. O. S. 199.
[2] WELCKER S. 682.

Oineus.

Den Inhalt des euripid. Oineus giebt der Schol. Ar. Ach. 418 folgendermaßen an: *Γέγραπται τῷ Εὐριπίδῃ δρᾶμα Οἰνεύς. μετὰ δὲ τὸν θάνατον Τυδέως καὶ ἐπιστράτευσιν Διομήδους κατὰ Θηβαίων ἀφῃρέθη τὴν βασιλείαν Οἰνεὺς διὰ τὸ γῆρας ὑπὸ τῶν Ἀγρίου παίδων, καὶ περιῄει ταπεινὸς, ἄχρις οὗ ἐπανελθὼν ὁ Διομήδης Ἄγριον μὲν ἀνεῖλε, τὴν βασιλείαν δὲ Οἰνεῖ ἀπέδωκε.* Hiermit stimmt überein der Bericht bei Antoninus Liberalis 37.[1] Hygin und Apollodor für die Rekonstruktion heranzuziehen, wie bisher geschehen, ist wegen der abweichenden Auffassung der Katastrophe nicht zulässig. Nach Hygin. fab. 175 tödtet Diomedes den Sohn des Agrios Lykopeus, Agrios wird vertrieben und nimmt sich in der Verbannung das Leben. Bei Apollodor (1, 8, 6) tödtet Diomedes alle Söhne des Agrios mit Ausnahme zweier und giebt die Herrschaft, da zu deren Uebernahme Oineus zu alt ist, an Andraimon, den Gemahl von Oineus Tochter; von Agrios Schicksal ist weiter keine Rede. Wichtig ist aber für die Feststellung des Inhalts von Euripides Tragödie der Umstand, daß die Fragmente der pacuvianischen Periboia nicht nur unverkennbar Spuren desselben Stoffes zeigen, sondern auch, worauf Ribbeck[2] hinweist, mehrere Verse aus dem griechischen Drama mit denen aus dem römischen in der Situation, in Gedanken, ja in Worten übereinstimmen, so daß der Schluß gerechtfertigt erscheint, daß Pacuvius sich an Euripides, wenn nicht ganz, so doch theilweise angeschlossen hat. Aus den genannten Quellen ergiebt sich für den Inhalt des euripid. Dramas etwa folgendes: Diomedes, der den Prolog spricht (fr. 562), ist vom Zuge der Epigonen gegen Theben zurückgekehrt (fr. 563) und findet seinen Großvater Oineus in Kummer und Noth. Diomedes schreitet zur Rache, vielleicht ohne dem Alten vorher seinen Namen und seine Herkunft gesagt zu haben. Nach Pacuvius sollte eine bakchische Feier mit all ihrem ausgelassenen Treiben (fr. XXVII u. XXVIII) dazu dienen, um vermuthlich den Agrios „*postquam*

[1] *Διομήδης μετὰ τὴν ἅλωσιν Ἰλίου . . αὐτὸς δὲ εἰς Καλυδῶνα τῆς Αἰτωλίας ἀφίκετο καὶ ἀνελὼν Ἄγριον καὶ τοὺς παῖδας Οἰνεῖ τῷ προπάτορι τὴν βασιλείαν ἀποδίδωσιν.*

[2] Röm. Trag. S. 303.

ést oneratus frúgum et floris Liberi" (fr. XII) dabei zu überraschen und zu tödten. Dem Kampfe selbst gehört fr. XXIII an (Ribbeck p. 115):

quámquam aetas senét, satis habeam vírium ut te ara árceam.

Diese Worte kann nur der greise Oineus sprechen, der den Agrios oder einen von dessen Söhnen vom rettenden Altare mit Gewalt zurückdrängt. Nach dem Schol. Ar. Ach. tödtete Diomedes den Agrios; ob und inwieweit Periboia, die Gemahlin des Oineus, die der pacuvianischen Tragödie den Namen gab, bei Euripides an der Handlung betheiligt war, läßt sich mit den vorhandenen Mitteln nicht bestimmen, wenn auch allgemeine Gründe dafür sprechen, daß Euripides durch Einflechten dieser Rolle die dramatische Handlung zu heben und zu nuanciren wußte.

Auf den Oineus des Euripides beziehe ich vermuthungsweise ein Vasengemälde, welches mehrfach besprochen, bisher aber noch keine befriedigende Deutung gefunden hat und eine solche wegen der verschiedenen unlösbaren Probleme, die sich auf den Mangel näherer auf den Mythus bezüglicher litterarischer Notizen gründen mögen, vielleicht nie finden wird.

No. A. Darstellung auf einer Vase im brit. Museum (No. 1362). Abgeb. bei Inghirami, Vas. fitt. I, Taf. 60 u. Müller-Wieseler, D. a. K. LXXIV, 957.[1]

Rechts sitzt mit auf dem Rücken gefesselten Händen auf einem auf einem Altare liegenden Kissen (oder Kleiderbündel?)[2] ein bärtiger Mann, den eine über seinem Haupte angebrachte Inschrift als *ΑΓΡΙΟΣ* bezeichnet; seine gekrümmte Haltung läßt darauf schließen, daß Angst und Furcht sein Inneres bewegen.

Vor dem Altar erscheint, bis zu den Hüften sichtbar, eine schwarze Erinnys, welche in der Rechten eine züngelnde, nach oben sich bäumende Schlange hält. Von der linken Seite eilt ein bärtiger, greiser Mann, herbei: seine reiche Gewandung, sowie der Stab in der Rechten, lassen in ihm einen König erkennen. Er folgt dem eilenden Lauf einer weiblichen Figur, die, sich nach ihm umblickend, um ihn den rechten Arm geschlungen hat. Das Ziel Beider ist der Altar. Zwischen diesem und den beiden herbeieilenden Figuren, in der Mitte des Bildes, steht ein Jüng-

[1] Die Abbildung bei d'Hancarville, *Antiqu. etr. grecqu. et rom.* II, 38 ist unbrauchbar.

[2] Nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

ling, der mit gegürtetem Chiton bekleidet ist und auf dem Haupte den Pilos trägt; die Linke stützt er auf einen Speer, während er in der erhobenen Rechten ein in der Scheide steckendes Schwert dem Könige entgegenhält.

Inghirami bezieht ohne jeden haltbaren Grund die Darstellung auf die taurische Expedition. Böttiger[1] wollte in ihr den von den Erinnyen verfolgten Alkmeon erkennen; noch bestimmter sprach sich Jahn[2] aus: er sah in der weiblichen Figur Alphesiboia, die von Alkmeon um Hilfe beschworen ihren Vater Phegeus herbeiholt, damit er jenen entsühne. Auch dieser Erklärungsversuch erweist sich wegen der auf einen ganz andern Mythenkreis hinweisenden Inschrift[3] als unhaltbar. Agrios spielt, wie oben bemerkt, in der arkadischen Oineus-Sage eine Hauptrolle.[4] Bei der mangelhaften Kenntnis, die wir von der Bearbeitung des Mythus durch Euripides besitzen, liegt es doch nahe, das Vasengemälde mit dieser in Zusammenhang zu bringen.[5] Doch muß hierbei auf einige Motive hingewiesen werden, die aus unserer Kenntnis der Sage keine Erklärung finden, was indessen die ausgesprochene Vermuthung im Allgemeinen nicht beeinträchtigen kann. Daß bei Euripides Agrios sich auf den rettenden Altar vor seinen Angreifern flüchtet, scheint sicher zu sein;[6] doch ist es auffallend, daß die Darstellung ihn gefesselt zeigt. Wie kommt der Gefesselte auf den Altar und was hat es zu bedeuten, daß er auf einem Kissen sitzt? Warum hält Diomedes dem Alten ein in der Scheide steckendes Schwert entgegen? Etwa damit dieser es selbst ziehen und damit auf den Räuber seiner

[1] Die Furienmaske S. 29, Anm. [2] Telephos und Troilos S. 34ff.

[3] Sie ist durch Reinigung des Gefäßes erst später zum Vorschein gekommen, doch sicher echt, wie Herr Prof. Schreiber, der das Gemälde mit Mr. Murray für mich zu untersuchen die Güte hatte, mir mit Bestimmtheit versicherte. Andeutungen weiterer Namensbeischriften fehlen.

[4] Sonst kommt der Name Agrios vor als Beiname des Apollon (Orph. Hymn. 33, 5) und des Dionysos (ibid. 29, 3) und als Name des Sohnes des Odysseus und der Kirke (Hes. Theog. 1013ff.).

[5] So bereits von Birch, Archeologia XXX, S. 540ff., geschehen, wo aber die wenigen mit einiger Sicherheit sich ergebenden Punkte durch unhaltbare mythologische Combinationen übergangen werden.

[6] Sollte vielleicht das von Welcker auf den Thyestes (s. oben S. 122) bezogene fr. inc. 1036 hiermit in Zusammenhang zu bringen sein? Vgl. auch Ovid, Her. IX, 153:

solo sedet Agrios alto
Oenea desertum nuda senecta premit.

Herrschaft eindringen kann? Pac. fr. XXIII scheint einen solchen Gedanken allerdings nahe zu legen.[1] Weitere Vermuthungen auszusprechen, dürfte bei der Mangelhaftigkeit der uns zur Verfügung stehenden Quellen unzweckmäßig erscheinen.

No. B. Darstellung auf einer großen polychromen Amphora (di stile locale) in dem Museum der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Petersburg. Vgl. Helbig, Bullett. 1871, S. 123 f. und Flasch, das. S. 121.[2]

Ich lasse die Beschreibung der Darstellung in deutscher Uebersetzung folgen:

Auf einer Basis oder aut einem weiß und hellroth bemalten Altare sitzt ein bärtiger Mann (Agrios), mit dem tragischen Kostüm bekleidet, langem Aermelchiton, Mantel und hohen Stiefeln. Mit deutlichem Ausdrucke der Verzweifelung rauft er sich die Haare. Ihm gegenüber steht ein Jüngling (Diomedes), bekleidet mit einer Chlamys, Stiefeln und einem Pilos, in der Rechten ein gezücktes Schwert haltend. Zwischen Beiden steht ein bärtiger Alter (Oineus), mit weißen Haaren, ähnlich wie der auf dem Altare sitzende Mann gekleidet. In der Rechten hält er ein Scepter und wendet sich mit zorniger und vorwurfsvoller Geberde gegen diesen. Am Fuße des Altares liegt der Leichnam eines Jünglings oder Mädchens. Im Hintergrunde ist durch eine Säule ein Tempel (?) oder ein Palast angedeutet. — Nähere Einzelheiten über die mir nur nach dem obigen Berichte bekannte Darstellung vermag ich umso weniger zu gehen, als nach einer durch

[1] Zweifelhaft mag noch die Bedeutung der vor dem Altare stehenden Erinnys sein. Im Allgemeinen erscheinen die Erinnyen dann, wenn die Bande des Blutes freventlich verletzt worden, so namentlich in der Orestie. Doch ist dies nicht ihre einzige Funktion. Od. ϱ 475 haben die Armen ihre Erinnyen, welche die ihnen angethane Schmach rächen; Od. o 237 u. Il. T 87 sind sie es, welche Uebermuth und Verblendung in das Herz des Menschen pflanzen. Uebermuth und Verblendung waren es gewesen, die den Agrios zu seiner That getrieben: als Personifikation dieses Motives erscheint die Erinnys in dem Vasengemälde.

[2] Das Vasengemälde ist noch nicht publicirt. Eine Pause, um deren Anfertigung Verf. die Direktion der Kaiserl. Ermitage unter der ausdrücklichen Versicherung gebeten hatte, daß sie zu einer Publikation nicht verwendet werden, sondern nur Privatzwecken dienen sollte, konnte er nicht erhalten, da die Kaiserl. Akademie in „gewisser“ Zeit ihre Vasen selbst zu publiciren gedenke.

Herrn KIESERITZKYS Güte an mich ergangenen Mittheilung die Beschreibung HELBIGS in wesentlichen Punkten der Modifizirung bedürftig sei.

Oinomaos.

Die bekannte Fabel von Oinomaos und Pelops Wettfahrt, deren Grundzüge von HYGIN. fab. 84 und vom Schol. Il. B. 104 angegeben werden, lieferte SOPHOKLES wie EURIPIDES Stoff zu dramatischer Behandlung. Inwieweit sich die beiden Dichter an den gegebenen Mythus anschlossen, inwieweit sie diesen veränderten, und ob insbesondere EURIPIDES auch hier seine eigenen Wege einschlug, läßt sich bei der geringen Zahl und dem allgemeinen, sententiösen Character der Fragmente nicht ermitteln. Für SOPHOKLES hat WELCKER,[1] von der Vermuthung ausgehend, daß ACCIUS nicht den EURIPIDES in seinem Oinomaos, sondern den SOPHOKLES nachgebildet zu haben scheine, die Bruchstücke der römischen Tragödie[2] zu Rathe gezogen, jedoch nicht mit dem Rechte, mit welchem man das Abhängigkeitsverhältnis der römischen Tragödie für die Rekonstruktion griechischer Dramen verwenden darf. Ob sich nämlich ACCIUS genau an das sophokleische Vorbild angeschlossen habe, ist, wie RIBBECK[3] bemerkt, aus einigen scheinbar parallelen Andeutungen durchaus nicht erwiesen. Diese Andeutungen sind aber, wie bemerkt, nur scheinbar, oder sie sind in der Natur der Sache, in der Eigenthümlichkeit des Mythus begründet. Hierzu kommen noch bezüglich des tragischen Charakters des sophokleischen Dramas ernste Bedenken, auf die RIBBECK[4] hingewiesen hat. Die Seltsamkeit der Form von fr. 427, der scherzhafte Spruch in fr. 433, „wo von der befruchtenden Kraft der Winde Vögel aufgebläht werden zu anderer Zeit, als wenn sie im Begriff sind Eier zu legen,“ legen die Vermuthung nahe, daß der Oinomaos des SOPHOKLES überhaupt keine Tragödie, sondern ein Satyrdrama war. Ob dann freilich, wenn diese Vermuthung zutrifft, fr. 428 und 429 einer Hippodameia betitelten Tragödie zuzuschreiben sind, ob

---

[1] Gr. Tr. S. 352 ff. [2] Bei RIBBECK p. 200 ff.
[3] Röm. Trag. S. 431 ff., S. 441. [4] a. a. O. S. 442.

mit andern Worten Sophokles den Mythus in einem Satyrdrama und in einer Tragödie, wenn auch in beiden Fällen dem verschiedenen Character der Dramen entsprechend mit Modifikationen, behandelte, bezweifle ich; denn wenn auch Stobäus (fr. 428) einmal eine Hippodameia des Sophokles citirt, so brauchen wir nach der Analogie anderer Fälle aus der Verschiedenheit des Titels nicht auch auf eine zweimalige Behandlung desselben Stoffes zu schließen. Ich bin absichtlich auf das Drama des Sophokles, welches die litterarhistorische wie mythologisch-kunstgeschichtliche Forschung von dramatischen Behandlungen der Oinomaos-Sage allein zu kennen scheint, näher eingegangen. Erstlich mahnen die Zweifel, auf welche bezüglich des Characters des Dramas aufmerksam gemacht worden ist, zur Vorsicht, wenn man die unter dem Einflusse der tragischen Poesie stehenden Vasengemälde einzig und allein an den Namen eines Dichters knüpfen will, der nur möglicherweise in dieser Hinsicht in Frage kommen kann. Aber selbst wenn man diese Zweifel außer Acht läßt, so lassen sich doch an der Hand der aus Sophokles Drama erhaltenen Fragmente für Untersuchungen, wie sie den Gegenstand der vorliegenden Abhandlung bilden, kaum irgend welche bedeutungsvollere Ergebnisse gewinnen, als an der Hand der euripid. Bruchstücke. Die letzteren sind allerdings für unsere Zwecke ohne allen Belang; aber das kann uns nicht bestimmen bei der Frage, von welcher poetischen Schöpfung gewisse, unter dem Einflusse der Tragödie stehende Kunstproducte abhängig gedacht werden müssen, von Euripides ganz abzusehen. Das wäre deshalb nicht richtig, weil, abgesehen von Gründen allgemeiner Art, die Erhaltung der Fragmente beider Tragiker bis zu einem gewissen Grade immer doch nur dem Zufall verdankt wird, und dieser Zufall uns in einem Falle etwas bewahrt hat, was im andern verloren gegangen ist. Wir werden deshalb unsere Ansicht dahin formuliren müssen, dass bei den Vasengemälden, die auf dramatische Vorbilder zurückgehen, eine Entscheidung zu Gunsten des Sophokles oder Euripides schwanken muß. Ich weiß aber nicht, ob sich unter den obwaltenden Verhältnissen die Wagschale nicht zu Gunsten des Euripides senken würde?

Sämmtliche auf den Oinomaos-Mythus bezügliche Vasengemälde nach ihrer poetischen Begründung zu prüfen, kann nicht

die Absicht des Verfassers sein, da einestheils die Quellen zu spärlich fließen, und übersichtliche Zusammenstellungen schon vorhanden sind,[1] anderntheils im Folgenden im Anschluß an einige Vasengemälde nur darauf hingewiesen werden soll, daß jene Vasengemälde nicht durchaus unter dem Einflusse von Sophokles Tragödie zu stehen brauchen.

Drei Momente sind es vorzugsweise, denen wir bei der Darstellung des gefeierten Wettkampfes auf antiken Monumenten begegnen:[2]

1) Die Vorbereitung zum Wettkampfe.
2) Der Wettkampf selbst.
3) Das Resultat desselben.

Die erste Kategorie erstreckt sich nicht nur auf Monumente, welche die unmittelbare Vorbereitung, das Opfer, darstellen, sondern wir werden sie auch auf Darstellungen, welche sich mit den Verabredungen der betheiligten, gegen Oinomaos intriguirenden Personen befassen, ausdehnen müssen. Auch die Ankunft des Pelops in Pisa dürfte in gewissem Sinne unter die Darstellungen der ersten Kategorie zu rechnen sein. — Ich nenne hier nur folgende:

No. A. Darstellung auf einer apulischen Amphora in Neapel (Heydemann No. 1982) Abgeb. Annal. d. J. 1852, Taf. OPQ. u. Arch. Ztg. 1853, Taf. 53.

In der Mitte des Gemäldes Hippodameia auf einem Stuhle sitzend; hinter ihr ein freistehender Schirm. Eine rechts hinter Hippodameia stehende Frau, welche wir mit Papasliotis wegen ihrer vornehmen Haltung für Sterope halten, blickt sich nach der Tochter um. Links neben Hippodameia Pelops mit phrygischer Kopfbedeckung;[3] in seiner Begleitung befindet sich ein Reisegefährte. In der oberen Reihe ein phrygischer Jüngling, Begleiter des Pelops, und Hermes.

No. B. Darstellung auf einem Krater aus Ruvo im brit. Museum (No. 1434). Abgeb. Mon. d. J. V, 22, 23.

[1] Papasliotis, Arch. Ztg. 1853, S. 33ff.

[2] Vgl. bes. Ritschl, Annal. 1840, S. 171ff. = Opusc. I, p. 795ff.

[3] Früher von Panofka und Stephani fälschlich als Paris und Helena gedeutet. In der sitzenden von uns Hippod. benannten Frau erkennt Heydemann die Sterope, in der anderen dagegen die Hippod.; mir scheint diese Benennung nicht zutreffend zu sein.

Pelops, auf einem Steine sitzend, spricht mit der links neben ihm stehenden Hippodameia; hinter dieser Sterope; rechts neben Pelops Myrtilos, der in der Linken das Rad hält und sich scheinbar zum Fortgehen anschickt. Zwischen Pelops und Hippodameia in halber Höhe ein *περιρραντήριον*. In der Mitte eine schlanke ionische Säule, auf der ein Dreifuß steht; unter dem Kapitell ein Bukranion. In der obern Reihe: in der Mitte Eros, sitzend, neben ihm links Aphrodite, auf einem Kasten sitzend, links neben ihr ein Satyr, der mit beiden Händen einen Lorbeerzweig hält. Auf der rechten Seite eine zweite weibliche Figur (Peitho?), die Blicke nach unten richtend; auch sie sitzt auf einem Kasten.

No. C. Darstellung auf einer Amphora mit Maskenhenkeln aus Ruvo (jetzt im Louvre?). Abgeb. Mon. d. J. IV, Taf. 30; vgl. Annal. 1846, S. 177ff. (Brunn).

In der Mitte Pelops in phrygischer Kleidung, sich an ein *περιρραντήριον* lehnend; er ist im Gespräch begriffen mit dem links vor ihm stehenden Myrtilos, der in der Rechten das characteristische Attribut, das Rad, hält.[1] An der rechten Seite des Weihwasserbeckens eine ähnliche Gruppe wie links: eine Frau (Hippodameia) spricht mit einer vor ihr stehenden, durch Diadem als Königin (Sterope) gekennzeichneten Frau. Unter dem Weihwasserbecken ein Altar mit Flammen, hinter demselben eine Säule, auf deren Kapitell eine Vase steht. In der oberen Reihe links zwei Begleiter des Pelops, rechts Hermes, in der Linken eine Palme haltend, wohl als Gott der Palästra.

Diese drei Vasengemälde stellen verschiedene Scenen in einer zeitlichen Aufeinanderfolge dar, und zwar: A die Ankunft des Pelops in Pisa und dessen Gespräch mit Hippodameia. B u. C stimmen in der Auffassung einiger Motive überein, doch sind die dargestellten Scenen nicht identisch. Bei der Voraussetzung, daß das Drama für B u. C Quelle ist, ist zunächst auffällig, daß vier Personen als handelnd, resp. an der Handlung betheiligt dargestellt sind; bei C ist es am deutlichsten. Zwei nebeneinander hergehende Dialoge sind aber auf der Bühne unmög-

[1] Das Rad ist in diesem Falle nicht Werkzeug des Verrathes, an dem Myrtilos seinen Vorschlag demonstriri (wie Ribbeck, Röm. Tr. S. 436, Anm. 27 annimmt), sondern wie auch sonst (z. B. auf der Unterweltsvase von Altamura: Mon. d. J. VIII, 9) characteristisches Attribut.

lich, und bei dem das griechische Drama bezüglich der Rollenvertheilung beherrschenden Grundprincip, daß nur drei Schauspieler gleichzeitig auftreten können, erregt die Zahl von vier handelnden Personen Bedenken; dazu wird man sich aber gewiß nicht verstehen können, eine der vier Figuren als ein *παραχορήγημα* aufzufassen, was doch immer nur eine Ausnahme und für größere Partien nicht nothwendig ist. Die Erklärung für diese Erscheinung wird die sein, daß der Vasenmaler im Großen und Ganzen den Zusammenhang mit der Bühne gewahrt hat, die Scene aber, wie in andern zahlreichen Fällen, wo Hauptpersonen des Mythus, deren Gegenwart in einer bestimmten Scene nicht möglich war, der Deutlichkeit halber, um den mythologischen und genetischen Zusammenhang der dargestellten Handlung klarzustellen, erweitert, resp. mit einer andern combinirt hat. Von besonderer Wichtigkeit ist für uns No. C. Brunn sucht die beiden hier combinirten Scenen auf den Oinomaos des Sophokles zurückzuführen, indem er mit Bezug auf Sophokles fr. 428: *ὅρκου δὲ προστεθέντος ἐπιμελεστέρα ψυχὴ κατέστη, δισσὰ γὰρ φυλάσσεται, φίλων τε μέμψιν κεὶς θεοὺς ἁμαρτάνειν*, in der Darstellung das eidliche, die Belohnung des Myrtilos für dessen Unterstützung betreffende Versprechen des Pelops erkennt. Auf das Gespräch zwischen Hippodameia und Sterope bezieht Brunn Sophokles fr. 430. Ohne die Möglichkeit dieses, zwischen Kunstdarstellung und einer, wenn auch nur fragmentarisch und vielleicht mehr durch Zufall erhaltenen poetischen Notiz bestehenden Parallelismus bestreiten zu wollen, kann ich diesen aus den schon oben angedeuteten Gründen für Sophokles nur bedingterweise zugeben. Da wir keinen Anlaß zu der Annahme haben, daß Euripides dem Oinomaos-Mythus ein von der bisherigen Tradition abweichendes Gepräge gegeben habe, so können wir nicht behaupten, daß die Tragödie des Sophokles von der des Euripides oder umgekehrt durchaus in Anlage und in Auffassung des Mythus sich unterschieden habe. Die Scene aber, wo Pelops dem Myrtilos das eidliche Versprechen giebt, bildet ein Hauptmoment für die sich weiter fortspinnende Handlung und war gewiß auch bei Euripides enthalten; man darf, was den letzteren anlangt, an die ähnliche Scene aus der taurischen Iphigeneia erinnern.

Peliades.

Die Peliaden des EURIPIDES schildern wie die „*Ῥιζοτόμοι*“ des SOPHOKLES den Tod des Pelias durch die Zauberkünste der Medeia. Ueber den Inhalt des Dramas giebt MOSES VON CHORENE in Progymn. libb. III[1] einigen Aufschluß: *Euripides tragicus — in iis quae de Medea refert extremos mentiendi fines attingit. ait enim ipsam societate cum Jasone quodam inita e Scythia in Thessaliam navigavisse atque artes magicas hic professam regem, qui terrae imperabat, dolosis consiliis perdere decrevisse etc.*[2] Ich vermuthe, daß das Stück mit der Ankunft des Jason und der Medeia in Jolkos begonnen habe; die Annahme WELCKERS,[3] daß Medeia schon im Hause des Pelias und mit dessen Töchtern befreundet war, halte ich nicht für begründet; fr. 604 läßt nicht mit Nothwendigkeit auf einen längeren Aufenthalt der Medeia bei Pelias schließen.

Die Ankunft des Jason und der Medeia glaube ich auf einer vielbesprochenen und ebenso verschieden gedeuteten

Darstellung auf einer Vase aus Ruvo. Abgeb. bei MILLINGEN, Peint. de vas. pl. VII.

zu erkennen. Ein in der Mitte der Darstellung auf einem Throne sitzender König spricht, scheinbar erstaunt, mit einem links vor ihm stehenden Jünglinge, der in der gesenkten Linken ein Widderfell hält, die Rechte auf zwei Speere stützt. Ueber dem Jüngling eine schwebende Nike, die diesem eine Tänie ums Haupt zu

---

[1] Vgl. MAI zu Euseb. Chron. p. 43.

[2] Daß HYGIN. fab. 24 mit der Tragödie des EURIPIDES im Zusammenhange steht, wie NAUCK (Fragm. p. 163) annimmt, bezweifle ich. Fab. 25 (Medea) stimmt mit der euripid. Auffassung der Medeiasage nicht überein, und es wäre doch auffallend, wenn der Mythograph die zwei Sagen, die innerlich in engster Verbindung stehen, aus zwei verschiedenen Quellen geschöpft haben sollte.

[3] Gr. Tr. S. 626. — HARTUNG (Eurip. gr. u. dtsch. Anm. zu Med. V. 9) rekonstruirt den Anfang des Dramas so: Die eben aus Kolchos zurückgekehrten Argonauten legten das Schiff des Nachts an einer solchen Stelle des Meerbusens vor Anker, wo sie von der Stadt Jolkos aus nicht gesehen werden konnten. Während sie hier auf der Lauer blieben, unternahm es Medeia ganz allein, ihn für seine an Jason verübte Bosheit zu tödten. — HARTUNG sagt selbst, daß er den Inhalt dieser verloren gegangenen Tragödie nur errathen habe.

winden sich anschickt. Eine Sclavin setzt an die linke Seite des Thrones einen (für den Jüngling bestimmten) Stuhl. Zur linken Seite des Bildes steht neben einer Säule, auf der ein Dreifuß steht, eine durch eine phrygische Mütze als Barbarin gekennzeichnete Figur, ruhig und gelassen, aber dabei prüfend und lauernd, ihre Blicke auf die beiden Männer richtend. In der rechten obern Ecke Hermes, sitzend, in der Rechten das Kerykeion, in der Linken eine Schale mit verschiedenen Opfergegenständen haltend.

Jahn[1] bemerkt einmal, daß es fast scheine, als ob gewisse Mythen dazu ausersehen seien, daß man bildliche Darstellungen auf sie beziehe, welche ganz andere Sagen betreffen; zu Darstellungen solcher Art gehört auch das besprochene Vasengemälde.

Millingen erkannte auf Grund der Erzählung bei Apollod. 1, 9, 1 die Scene, da Phrixos den Widder, der ihn nach Aia gebracht, dem Zeus Phyxios geopfert hat, und das goldene Vließ König Aietes überbringt; die barbarische Frau sei die Tochter des Aietes und Gemahlin des Phrixos, Chalkiope. Doch erlaubt das durchaus griechische Kostüm des Königs nicht in diesem einen barbarischen Herrscher zu erkennen: barbarische Könige als solche pflegt der Vasenmaler durch phrygische Mütze zu characterisiren, und ich wüßte nicht, warum der Vasenmaler, falls er wirklich den Kolcherkönig hätte darstellen wollen, nur die weibliche Figur, nicht aber auch jenen in der üblichen Weise characterisirt hätte. Aus diesem Grunde erweist sich auch die von Flasch[2] gegebene Erklärung, abgesehen von anderen Gründen,[3] nicht als haltbar: Jason überbringt dem Aietes das Fell des Widders, dessen Erlangung das Ziel der Argonautenfahrt war.

---

[1] Telephos u. Troilos S. 67.

[2] Festgruß der philolog. Gesellsch. zu Würzburg 1868, S. 77ff.

[3] Wie z. B.: „Medea befindet sich offenbar in ihrem eigenen Hause, im Palast ihres Vaters Aietes.“ Warum? Wenn ferner Flasch bemerkt, daß Jason erst dann Ursache zur Flucht habe, als nach glücklicher Besiegung aller Hindernisse Aietes auf neues Verderben sinnt, und wenn er sich hierbei auf Pind. Pyth. IV, 241 ff. beruft, wenn er ferner auf die Version, nach der Jason das Vließ nicht heimlich stehle, sondern auf des Aietes Veranlassung hinziehe und mit Wissen desselben in den Kampf mit dem Drachen gehe (wie Herodor u. Pherekydes berichten; s. Seeliger in Roschers Mythol. Lexikon I, S. 514), so ist doch sehr zu bezweifeln, ob ein Vasenmaler an eine derartige abgelegene Version des Mythus sich angeschlossen habe.

Den wahren Sinn des Bildes hat schon Müller[1] erkannt: Jason überbringt Pelias das Fell des Widders in Gegenwart der Medeia, „die hinter ihrem Geliebten aufmerksam und verschlossen den König betrachtet, der das nächste Opfer ihrer List sein wird.“ Der Stuhl, den die Dienerin herbeibringt, ist für Jason bestimmt: nur er soll neben dem Könige Platz nehmen, während der Medeia, der Barbarin, diese Ehre nicht vergönnt wird: „die Ausländerin ist fremd und allein in Griechenland, und dies fühlt sie, wie ihr prüfender Blick verräth.“ Nike bekränzt den heimkehrenden Helden zur Belohnung der überstandenen Mühen und Gefahren, und die Anwesenheit des Hermes weist darauf hin, daß er, der *πομπεύς*, es war, unter dessen sicherer Leitung die gefahrvolle Fahrt vor sich ging. Wenn Flasch gegen diese Deutung den Umstand geltend macht, darüber daß Jason das goldene Vließ dem Pelias persönlich überbracht habe, bestehe keine Ueberlieferung, so hat er übersehen, daß Apollod. 1, 9, 27 allerdings diese Uebergabe bezeugt: *ὁ δὲ Ἰάσων κατελθὼν τὸ μὲν δέρας ἔδωκε*, natürlich dem Pelias, wie der Zusammenhang lehrt. Ferner bemerkt Heydemann mit Recht, daß Jason das Fell überbringen mußte, um die Erfüllung der Aufgabe anzuzeigen, auch wenn uns über diesen Vorgang alle Notizen fehlten.[2]

Skyrioi.

Darstellung auf einer Amphora (jetzt?). Abgeb. bei Passeri, Pict. Etrusc. in vasc. II, tav. 182.

In einem in der Front von zwei ionischen Säulen getragenen Bau sitzt in der Mitte auf einem Sessel, vor dem ein Schemel steht, ein älterer bärtiger Mann; er ist mit einem Mantel bekleidet und hält in der Rechten einen Stab (Scepter). Er spricht mit einem rechts neben ihm stehenden Jünglinge, welcher

[1] Handb. § 412, 4; vgl. auch Heydemann, Arch. Ztg. 1872, S. 154ff.

[2] Die von Kinkel (S. 70) aufgestellte Vermuthung, daß die Darstellung des Zögerns einiger Peliaden in dem Gemälde einer Hamiltonschen Vase (Tischbein, Coll. of engr. fr. anc. vas. I, pl. 7) und „die reizende Gestalt der naiv-kindlich abmahnenden Alkestis“ auf einer Schale des gregorianischen Museums (Arch. Ztg. 1846, Taf. 40) unter dem Einflusse der Tragödie des Euripides stehe, kann ich durchaus nicht für richtig halten.

seine rechte Hand auf jenes Schulter ruhen läßt. Er ist mit Chlamys bekleidet, im Nacken hängt der Reisehut, die Linke stützt er auf eine Lanze. Auf der linken Seite in vorwärts gebeugter Haltung, auf einem knotigen Wanderstab sich stützend, ein bärtiger Mann; die rechte Hand erhebt er, als wolle er Worten, die er an den vor ihm sitzenden Mann richtet, besonderen Nachdruck verleihen. Auch er ist mit der Chlamys bekleidet und trägt auf dem Haupte die pilosförmige Schiffermütze, die ihn als Odysseus charakterisirt. Bezeichnend ist für die Situation, daß sowohl Odysseus als auch sein Begleiter — denn den Jüngling werden wir als solchen erklären dürfen — in reisefertigem Zustande dargestellt sind. Ich vermuthe, daß die beiden Männer von einer Reise kommen, um dem älteren Manne, der ohne Zweifel ein König ist, eine Botschaft zu überbringen. In der Scene erkenne ich die Gesandtschaft des Odysseus und Diomedes zu Lykomedes, König von Skyros, deren Zweck die Auslieferung des Achilleus behufs Theilnahme am troischen Kriege war. Diese Gesandtschaft war Gegenstand von Tragödien des Sophokles und Euripides, die, beide „*Σκύριοι*"[1] betitelt, vermuthlich auch ihrem ganzen Inhalte nach identisch waren. Von Euripides sind uns nur drei Fragmente erhalten: fr. 683 schildert ein Zwiegespräch zwischen Lykomedes und vermuthlich der Amme,[2] in fr. 685 beklagt Lykomedes die Schande seines Hauses. Etwas mehr erfahren wir von der Tragödie des Sophokles.[3] Daß Odysseus nicht allein die Erkennung des Achilleus bewirkt (wie bei Hygin. fab. 96), sondern daß Diomedes ihm hierbei behilflich war, ergiebt sich, wie Welcker bemerkt, aus Soph. fr. 510, wo sich der Vers:

κἀμοὶ γὰρ ἂν πατὴρ γε δακρύων χάριν
ἀνῆκτ' ἂν εἰς φῶς

nicht auf Odysseus, sondern auf Diomedes bezieht. Auch bei Stat. Ach. 700 und bei Philostrat. iun. p. 6 erscheint Diomedes als Begleiter des Odysseus. Ob dies auch bei Euripides der Fall war, läßt sich nicht erweisen, aber voraussetzen. Ob unser Vasengemälde die erste Begegnung der beiden Griechen mit Lykomedes veranschaulicht, oder die Scene nach der Entdeckung

[1] Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, Anal. Eur. p. 157.
[2] Welcker, Gr. Tr. S. 477. [3] Welcker, a. a. O. S. 102 ff.

des Achilleus, wo Odysseus und Diomedes den alten König über den Tod des einzigen Sohnes und über den Verlust, der ihn nun betreffen soll, zu trösten suchen, ist zweifelhaft. Aus der Haltung des Diomedes, der dem Könige die Hand theilnahmsvoll auf die Schulter legt, als wolle er sagen:

νῦν δ' ὦ γεραιέ, ταῦτ' ἀνηνύτως ἔχει

möchte man auf das Letztere schließen.[1]

Chrysippos.

Ueber den Mythus im Allgemeinen vgl. Apollod. 3, 5, 5: ὁ δὲ (sc. Λάιος) ἐν Πελοποννήσῳ διατελῶν ἐπιξενοῦται Πέλοπι, καὶ τούτου παῖδα Χρύσιππον ἁρματοδρομεῖν διδάσκων ἐρασθεὶς ἀναρπάζει.

Der Mythus gehört erst der nachepischen Tradition an,[2] und wurde, so viel wir sehen können, zuerst von Euripides selbständig behandelt. Der Hauptnachdruck war in der Tragödie, wie auch aus Aelian N. A. 6, 15 hervorgeht, auf das erotische Element gelegt. Ueber die Entwickelung und den Verlauf der Handlung wissen wir fast nichts.[3] Chrysippos fand seinen Tod über die Art und Weise mangeln uns nähere Nachrichten. Wahrscheinlich ist die Vermuthung Valckenaers,[4] daß Chrysippos im Gefühle seiner Schande sich selbst den Tod gab, wie aus Pisander vom Schol. Eur. Phoen. 1760 berichtet wird. Hygin. fab. 85 geht nicht auf Euripides zurück.[5]

Die Entführung des Chrysippos stellen in verschiedener Auffassung folgende Vasengemälde dar:

No. A. Darstellung auf einer Amphora aus Ruvo in Neapel (Heydemann No. 1769). Abgeb. bei Overbeck, Gallerie I, 2.

---

[1] Ueber andere mit Unrecht auf den Mythus bezogene Vasengemälde s. Jahn, Arch. Beitr. S. 373ff.

[2] Welcker, Ep. Cycl. II, S. 316; Overbeck, Gallerie S. 4.

[3] Welcker, Gr. Tr. S. 533. — Ueber den Chrysippus des Accius vgl. Ribbeck, Röm. Trag. S. 444ff. Ueber eine von Ribbeck angenommene Tragödie desselben Titels von Pacuvius (nach Euripides) das. S. 257f.

[4] Diatr. in Eur. perdit. fab. rell. p. 17.

[5] Nach Hygin starb Chrysippos nicht, sondern Pelops eroberte ihn im Kriege zurück.

Auf einem Viergespann steht Laios, den linken Arm um die Schulter des neben ihm stehenden Chrysippos legend,[1] der das Haupt nach rechts umwendet und dem ihm folgenden Pädagogen mit der Hand einen Abschiedsgruß zuwinkt. Hinter dem Gespann schwebt ein Eros her. Vor dem von rechts folgenden Pädagogen, der bestürzt die Hand zum Haupte emporhebt, sitzt eine weibliche Figur (Peitho?),[2] in der Rechten eine Kugel haltend, das Haupt zu dem Pädagogen umwendend, den sie mit einem Gestus der linken Hand an die Erfolglosigkeit seines Bemühens zu gemahnen scheint. Zwischen der weiblichen Figur und dem Pädagogen befindet sich eine Herme zur Andeutung der Palästra, aus der nach Apollodor Laios den schönen Knaben entführte. Viel Schwierigkeiten haben zwei Figuren auf der linken Seite des Gemäldes gemacht: zunächst ein Hund, der eine Schlange (oder Eingeweide?) zu fressen scheint;[3] man faßt ihn als eine Andeutung des Freien auf. Dasselbe dürfte auch von dem sitzenden Satyr gelten, der den rechten Arm auf einen Stock stützt und in der Linken eine Syrinx hält. Als Lokalbezeichnung des Thalkessels von Nemea (nach Hygin raubte Laios den Chr. „*Nemeis ludis*") kann, wie Overbeck bemerkt,[4] der Satyr nicht aufgefaßt werden, da zu der Scenerie der nemeischen Spiele die ganze Umgebung sowenig wie die palästrische Herme paßt.[5]

No. B. Darstellung auf einer Amphora aus Ceglie in Berlin. (Furtwängler No. 3239.) Abgeb. bei Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. VI, 7 u. Overbeck, Gallerie, I, 1.

In der Mitte der Darstellung wie in A ein Viergespann, auf dem Laios, jugendlich, steht; er ist bekränzt und mit Schwert bewaffnet; mit der Linken umfaßt er den Chrysippos, der sich, gleichsam um Abschied zu nehmen, (oder um sich dem Laios zu entwinden?), nach seinem dem Gespanne nacheilenden (phrygisch gekleideten) Vater Pelops, der dem Knaben die Rechte zum Ab-

[1] Athen. XIII, p. 602f.: *ἄλλοι δέ φασι Λάιον ἐρασθέντα τοῦ Χρυσίππου, ὃν καὶ ἁρπάσαντα καὶ ἀναθέμενον εἰς ἅρμα Θήβας φυγεῖν.*

[2] Nach Heydemann vielmehr Aphrodite; keinesfalls aber Hippodameia.

[3] Dasselbe Motiv in dem den Aufgang der Sonne darstellenden Vasengemälde: M. d. J. IV, 16.

[4] a. a. O. S. 9 Anm. 25.

[5] Links oben vier Sterne, als Andeutung der Nacht (Zeit der Entführung) wie in B.

springen reicht, die Arme ausstreckend umwendet. Hinter dem Gespanne schwebt ein Eros einher. Links fällt ein Diener den Pferden in die Zügel. Oben fünf Sterne (Andeutung der Nacht als Zeit der Entführung.) Verkürzt findet sich die Scene in der

No. C. Darstellung auf einer Amphora aus der PULSZKYschen Sammlung. Abgeb. Wiener Vorlegebl. Ser. VI, Taf. XI, 2 (danach verkleinert in ROSCHERS Lexicon I, S. 903).

Laios umschlingt den Chrysippos, dessen Haupt wie in B bekränzt ist; der Knabe wendet sich die Arme ausstreckend wie in B um. Abgesehen von einer bis zur Brust sichtbaren weiblichen Figur (Peitho?), die nach Laios sich umblickend diesen mit der Linken heranwinkt, mit der Rechten dagegen in die Ferne weist, fehlen weitere Personen.

Die drei Darstellungen stimmen nur in dem Grundmotiv, der Entführung des Chrysippos, überein; aber auch dieses ist in zwei Fällen, wenn ich recht sehe, verschieden aufgefaßt; in A geht die Entführung ohne Schwierigkeiten von Statten: Chrysippos erscheint durchaus nicht ängstlich und da er dem Pädagogen noch einen letzten Gruß zuwinkt, ohne einen Versuch zu machen, seinen Entführer zu entfliehen, so scheint er sich freiwillig entschlossen zu haben dem Laios zu folgen. Anders in B und in C: hier streckt der Knabe seinem Vater die Arme entgegen und man möchte hieraus schließen, daß er bei diesem bleiben will. Da ferner ein Diener dem Gespann in die Zügel fällt, so dürfte dies darauf hinweisen, daß die Entführung eine gewaltsame ist. Ob und welche Version die des EURIPIDES ist, läßt sich nicht ermitteln. Wenn man bei A gegen eine Zurückführung auf EURIPIDES den Umstand geltend gemacht hat, daß der Knabe viel zu wenig bewegt oder geängstet erscheine, um das auszudrücken, was nach VALCKENAERS Vermuthung EURIPIDES gedichtet hatte,[1] so fragt es sich in welchem Sinne bei diesem die Entführung aufgefaßt war. Folgte Chrysippos freiwillig dem Laios, so schließt das seinen Tod, so wie VALCKENAER annimmt, nicht aus: Laios mochte den Knaben durch allerhand Vorspiegelungen für sich gewonnen haben, und das Schamgefühl, welches Chrysippos überkam, und unter dessen Eindrucke er sich den Tod gab, konnte sich erst auf der Flucht eingestellt haben, als ihm fern von der

[1] OVERBECK a. a. O. S. 6. Anm. 20.

Heimath die Tragweite seiner Handlung zum Bewußtsein kam. — Ueber die Gelegenheit, bei welcher Chysippos entführt wurde, giebt es zwei Versionen: nach Hygin an den nemeischen Spielen, nach Apollodor aus der Palästra, wo ihn Laios ἁρματοδρομεῖν lehrte. Da Hygin nicht aus Euripides schöpft, so kann man vielleicht annehmen, daß Apollodor dies that, oder wenigstens, da bei dem kurzen Berichte von einem Excerpte nicht recht die Rede sein kann, daß er den Mythus so erzählte, wie ihn Euripides fixirt hatte: dann stände nichts der Zurückführung von A auf die Tragödie des Euripides im Wege. Für B und C wird man dann entweder eine eigene Erfindung des Vasenmalers ohne directen Anschluß an ein poetisches Vorbild annehmen müssen, oder Anlehnung an eine spätere Tragödie.[1]

Drittes Kapitel.

Vasengemälde, welche mit Unrecht auf euripideische Tragödien zurückgeführt worden sind.

Die Thatsache des weit verbreiteten Einflusses der Tragödien des Euripides besonders auf die späte Vasenmalerei hat, wie nicht anders zu erwarten war, dahin geführt, daß man vielfach mit Unrecht Vasengemälde auf Euripides zurückgeführt hat. Solche theilweise recht mißliche Versuche finden sich schon in Passeris großem Vasenwerke, und wenn man die gelehrten Untersuchungen bis in die neueste Zeit verfolgt, so ergiebt sich, daß die Zahl der Vasenbilder, die man ohne Grund von Euripides abhängig gemacht hat, eine recht ansehnliche Höhe erreicht hat. Alle die einzelnen Fälle an diesem Orte aufzuführen, kann nicht Zweck der vorliegenden Arbeit sein; genügt doch in den meisten Fällen bei einem einigermaßen geübten Auge schon die flüchtige Betrachtung jener Vasenbilder, um die Grundlosigkeit der auf-

[1] Von späteren Tragikern dichteten Diogenes und Lykophron einen Chrysippos. Welcker S. 1036 u. 1257.

gestellten Behauptungen bezw. Vermuthungen evident zu machen. Im Folgenden sind deshalb nur einige wenige und zwar solche Vasengemälde angeführt und besprochen worden, bei denen eine Entscheidung nach der besagten Seite hin entweder zweifelhaft sein konnte, oder bei denen noch in neuerer und neuester Zeit die Abhängigkeit von Euripides mit besonderem Nachdrucke betont worden ist.

Andromache.

Kantharos aus Nola, ehem. im Besitze des Grafen Pourtalès-Gorgier, jetzt im brit. Museum. Abgeb. bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. XL. Vgl. das. S. 205 ff. u. Overbeck, Gallerie S. 745 f.

In der Mitte kniet mit dem einen Beine auf einem Altare ein Mann, der in der Linken eine Schwertscheide, in der Rechten ein Schwert hält; über seiner linken Schulter ringelt sich eine Schlange empor. Links neben dem Altare ist ein Mann zu Boden gesunken, der von einem geflügelten, bärtigen Dämon in die Höhe gehoben wird. Rechts vom Altare zunächst ein Baum; rechts von diesem eilt ein Mann heran, dessen Haupt bekränzt ist; in der Linken hält er einen Stab, in der erhobenen Rechten einen Stein, mit dem er zum Wurfe ausholt. Rochette erkannte in der Darstellung die Ermordung des Neoptolemos, der von Thanatos emporgehoben wird oder in desssn Arme sinkt; andere haben sich dieser Erklärung angeschlossen[1]; Overbeck und Robert[2]) bezweifeln sie, ohne indessen eine andere an ihre Stelle setzen zu können. Ich halte an der Rochettschen Erklärung fest, wenn sie auch nicht ganz ohne Schwierigkeiten ist. Nur wird man sich von dem Gedanken frei machen müssen, daß die euripideische Andromache die Quelle der Darstellung bildet. Die Figuren des Thanatos wie des Machaireus — des mit dem Steine zum Wurfe ausholenden Mannes — sind Euripides fremd.[3]) Vielleicht darf man an die Hermione des Sopho-

[1] Müller, Handb. § 416; Kinkel S. 54. [2] Thanatos S. 43.
[3] S. oben S. 38.

KLES[1] als Quelle denken. Die von KLEIN[2] vorgeschlagene Deutung des Vasengemäldes auf die Laokoonsage entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit und ist von ROBERT[3] als unhaltbar erwiesen worden. — Was die Darstellung auf einer vatikanischen Amphora anlangt (GORI, Mus. Etr. II, 130 und PASSERI, Pict. etc. in vasc. III, 260), wo ROCHETTE ebenfalls Neoptolemos Ermordung erkennt, so sind die Abbildungen dermaßen unklar und unbrauchbar, daß man vorläufig auf eine Entscheidung wird verzichten müssen.

Andromeda.

Darstellung auf einer verschwundenen Ruveser Vase. Abgeb. Arch. Ztg. 1872, Taf. 42. Vgl. das. S. 449 ff. (PAUCKER).

Links sitzt Perseus nach siegreich beendetem Kampfe auf einem Felsen, an den der Schild gelehnt ist; unten liegt das Gorgonenhaupt. Rechts davon wird Andromeda von Athena davongeführt, (daß Andromeda „von der göttlichen Brautjungfrau selbst dem Helden zugeführt wird", kann ich beim besten Willen nicht sehen). PAUCKER will die Quelle dieser Darstellung im Drama suchen, weil in jener zwei räumlich gesonderte Vorgänge, zwei Scenen einer Handlung aneinander gereiht seien. (!) Wenn wir das Eingreifen der Athena bei EURIPIDES nach dem oben (S. 112) Gesagten anzunehmen haben, so gilt das nur für den Schluß der Tragödie, wo die Göttin als *deus ex machina* auftrat. Von einem Auftreten unmittelbar nach dem Kampfe kann keine Rede sein.

Danae.

Darstellung auf einer Vase in Petersburg (Ermitage No. 1357). Abgeb. Annal. 1856, Tav. d'Agg. 8 u. WELCKER, A. D. V, Taf. 17,2. Vgl. auch OVERBECK, Kunstmythol. d. Zeus S. 411, No. 8.[4]

[1] EUST. Od. p. 1479, 10. — WELCKER, Gr. Tr. S. 319 ff.

[2] Arch. Ztg. 1880, S. 189. [3] Bild u. Lied S. 210 ff.

[4] Aehnlich ist die Composition auf einer zweiten Petersburger Vase (No 1723): WELCKER, A. D. III, Taf 17, 1.

Danae, die den kleinen Perseusknaben auf dem Arme trägt, soll auf Befehl des Akrisios in den Kasten eingesperrt werden. Eurydike eilt herbei, um die von Akrisios beschlossene grausame Strafe abzuwenden. Die Darstellung wurde von Kinkel[1] auf Euripides bezogen. Das Vasengemälde ist streng rothfigurig, und die Zurückführung auf das Drama muß schon deshalb gewichtigen Bedenken unterliegen; aber auch sonst ist diese Zurückführung durch nichts gerechtfertigt. Der Danae-Mythus ist in seinen Grundzügen bereits von der epischen Poesie behandelt,[2] später auch von der lyrischen Poesie (Pindar und Simonides). Das Vasengemälde steht vermuthlich unter dem Einflusse des Epos.

Herakles *μαινόμενος*.

Darstellung auf einer Vase des Assteas; abgeb. Mon. d. J. VIII, 19 (danach Wiener Vorlegeblätter Ser. B. Taf. I.) Vgl. Helbig, Bullett. 1864, S. 134 f., Hirzel, Annal. 1864, S. 323 ff., Körte, Personif. psychol. Affecte S. 18 ff.

Nach Hirzel und Körte steht die Darstellung mit Berufung auf V. 988 f.:

ὦ φίλτατ᾽ . . μή μ᾽ ἀποκτείνῃς, πάτερ
σός εἰμι σὸς παῖς, οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς

unter dem Einflusse der euripid. Tragödie. Folgende Gründe halten mich ab, mich der Ansicht der genannten Gelehrten anzuschließen. Die Botenrede (V. 922 ff.) stellt den tragischen Vorgang so dar, daß Herakles außer seinen drei Söhnen auch seine Gemahlin Megara tödtet, die mit dem dritten Sohne in das Innere des Hauses geflohen war. Wenn in dem Vasenbilde nur ein Knabe dargestellt ist, und wenn Megara allein flieht, so sind das entschiedene Abweichungen von dem Drama des Euripides, die nicht zufällig sind. Und was die Flucht der Megara anlangt, so kann diese nach der Sprache des Vasenmalers und in der Auffassung des Beschauers, der die Vorgänge nach dem, was er sieht, in ihren Folgen beurtheilt, nur in dem Sinne gedeutet werden, daß sie gelingen wird. Ferner befinden sich über der

[1] S. 58. [2] Welcker, Ep. Cycl. II, S. 560.

Darstellung von Herakles rasendem Beginnen in einer Art zweitem Stockwerke, die Figuren der Alkmene, des Iolaos und der Mania, die alle drei Euripides fremd sind. Nach dem, was wir über die Anwesenheit von Figuren in Vasengemälden, die augenscheinlich vom Drama abhängig sind, wissen, kann jene nur so aufgefaßt werden, daß sowohl Alkmene, als Iolaos als handelnde Personen in der Tragödie, auf welcher der Vasenmaler fußt, eingeführt waren. Daß aber Alkmene und Iolaos, wenn auch nicht bei Euripides, so doch in einem Drama, das desselben Inhalts wie das euripid. war, recht wohl auftreten konnten, wird niemand bezweifeln. Bei dem Dämon, der über Herakles die rasende Wuth verhängt hat, nimmt Körte, um den Parallelismus des Vasengemäldes mit Euripides aufrecht zu erhalten, seine Zuflucht dazu, daß er die Thatsache, daß die Personifikation der wahnsinnigen Wuth nicht Lyssa genannt worden sei, als auf Zufall beruhend erklärt, indem beide allegorische Figuren, Lyssa wie Mania, wie ihrer inneren Bedeutung nach, so auch in ihrer äußeren Erscheinung identisch seien.[2] Wie kommt denn aber, so fragt man, der Vasenmaler, wenn er sich an Euripides anschloß, dazu, jenen Dämon nicht mit dem euripid. Namen zu benennen?

Daß die spätere, nacheuripideische Tragödie sich des dem „rasenden Herakles“ zu Grunde liegenden Mythus bemächtigt habe, ist zwar nicht nachzuweisen, aber wahrscheinlich, wenn man bedenkt, wie sehr gerade nach dieser Seite hin Euripides auf seine Nachfolger von Einfluß gewesen. Da Diod. IV, 31, 1 eine Version des Mythus berichtet, nach der Herakles die Megara nicht tödtet,[3] sondern sie dem Iolaos giebt, so ist die

[1] Die Zahl der Kinder des Herakles wird sehr verschieden angegeben. Vgl. Schol. Pind. Istm. IV, 104.

[2] Aber beide sind insofern von einander verschieden, als sie sich zu einander wie Ursache und Wirkung verhalten: *λύσσα* ist die unversehens über den Menschen hereinbrechende Wuth, *μανία* der hieraus sich ergebende Zustand; vgl. die bezeichnende Stelle bei Diod. IV, 31, 11: *Ἥρα μὲν ἐπέμψε αὐτῷ* (sc. *Ἡρ.*) *λύσσαν, ὁ δὲ τῇ ψυχῇ δυσφορῶν εἰς μανίαν ἐνέπεσε* … — Unter den *ἔκσκευα πρόσωπα* wird Mania von Pollux IV, 142, nicht erwähnt.

[3] Vgl. auch Paus. X, 29, 7. — Auch aus Apollod. 2, 4, 12, 1 kann man entnehmen, daß Herakles nur seine Kinder, nicht aber die Megara tödtete.

Möglichkeit vorhanden, daß einer der späteren Tragiker die Sage in diesem Sinne modifizirte. Assteas mag sich an eine Tragödie dieses Inhalts angeschlossen haben.

Ion.

Aut den Ion-Mythus bezügliche Monumente nachzuweisen, ist bis jetzt noch nicht gelungen. Diese Thatsache ist bei der Wichtigkeit der Sage eine auffallende Erscheinung. Allerdings hat Gerhard die

Darstellung auf einem nolanischen Kruge in Kassel, Abgeb. Arch. Ztg. 1852, Taf. 37, (vgl. das. S. 401 ff.) auf den Ion des Euripides bezogen,[1] wie ich glaube mit Unrecht. Die aus drei Figuren bestehende Darstellung wird so erklärt, daß sich die Wuth des Ion, dem Kreusa nach dem Leben getrachtet, gegen die von ihm unerkannte Mutter wende, daß sich diese an den Altar Apollons flüchte, und durch des Gottes leibhaftige Erscheinung gerettet werde. Allein eine solche Scene, wie sie Gerhard vorraussetzt, findet sich bei Euripides thatsächlich nicht: Ion greift Kreusa nicht mit dem Schwerte an, sondern er droht dies zu thun und fordert seine Gefährten auf jene zu ergreifen (V. 1266). Auch sieht man nicht ein, warum der Vasenmaler den tragischen Conflict durch die Erscheinung des Apollon habe lösen sollen, da doch im Drama, wenn er sich an dieses anschloß, Pythia vermittelnd zwischen die streitenden Parteien tritt, und kein Grund abzusehen ist, warum der Maler hierin von seiner Vorlage hätte abweichen sollen. Uebrigens macht eine andere von Panofka[2] auf Grund von Eur. Or. 1625 ff. vorgeschlagene Erklärung auch keinen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit. Denn in der Scene, wo Orestes die Hermione zu tödten droht, ist Menelaos eine Hauptfigur, die in einer bildlichen Dar-

[1] Von Jahn (Arch. Anz. 1851, S. 57) vermuthungsweise auf den Muttermord des Alkmeon bezogen; dieser Deutung stehen künstlerische Rücksichten entgegen, denn die in erhabener Ruhe dastehende Figur des Apollon (Priesters?) soll darauf hinweisen, daß die Frau gerettet werden wird.

[2] Arch. Ztg. 1853, S. 13 ff.

stellung nicht weggelassen werden konnte. Eine richtige, allen Anforderungen genügende Erklärung des Vasengemäldes bleibt noch zu erwarten.

Medeia.

Die Medeiavase von Canosa in München (No. 810). Abgeb. Millin, Tomb. de Can. Taf. 7 (danach Wiener Vorlegeblätter Ser. 1. Taf. 12). Vgl. Körte, Personif. psychol. Affecte S. 38 ff. und bes. Robert, Bild u. Lied S. 37 ff.

Die mittlere Reihe stellt die Rache der Medeia an ihrer verhassten Nebenbuhlerin, der Tochter des Kreon, dar, die untere die an ihrem treulosen Gemahle Jason. Beide Momente enthält die Tragödie des E., und soweit das Thema derselben für das Vasengemälde in Betracht kommen kann, könnte ein Einfluß derselben eingeräumt werden. Robert geht weiter und vertritt gegenüber Jahn[1] und Dilthey[2] mit Bestimmtheit die Ansicht, daß die dargestellten Scenen keine anderen als die euripideischen seien und keine aus einer der späteren Nachbildungen derselben; hierbei erklärt der genannte Gelehrte einzelne Motive, welche als ausschließlich dem Kunstwerke angehörig, sich aus der Dichtung nicht belegen lassen, für Erfindungen der frei schaffenden Phantasie des Vasenmalers.

Um zunächst auf diesen letzteren Punct zu kommen, so wäre es gewiß falsch, wenn man den Vasenmalern in allen Fällen ein sclavisches Anschließen an ein bestimmtes poetisches Vorbild zutrauen wollte. Wenn wir ein solches Verfahren annehmen würden, dann hätten wir noch mehr, als ohnehin schon, den Verlust litterarischer Tradition zu beklagen. Eine Reihe der schönsten Vasengemälde, namentlich attischer Provenienz, zeigt wie gedankenreich und phantasievoll die Maler zu componiren im Stande waren; hier zeigen sie sich oft thatsächlich nicht als „Maler“, sondern als denkende Künstler. Wir müssen indessen — und das gilt ganz besonders von den Producten des späten Stils — das eine festhalten, daß dann, wenn die Vasengemälde von einer bestimmten poetischen, insbesondere dramatischen

[1] Arch. Ztg. 1847, S. 33 ff. [2] Arch. Ztg. 1876, S. 71.

Quelle abhängig sind, die dieser fremden, der Phantasie des Vasenmalers entsprungenen Figuren und Motive in dem in jener Quelle behandelten Mythus irgendwie begründet sein müssen. Das Dispositionsschema der großen unteritalischen Prachtgefäße erheischt eine ausgedehnte Anzahl von Figuren. Bei den Vasengemälden, welche durch das Drama begründet sind, findet sich in der mittleren Reihe in der Regel eine Haupt- oder besonders characteristische Scene dargestellt; die übrigen Reihen vergegenwärtigen eine mit dieser zusammenhängende, sei es vorausgehende oder folgende Nebenscene, die obere Reihe in der Regel Götterfiguren, welche wiederum nicht willkürlich erfunden werden. Die der Phantasie des Vasenmalers entsprungenen Figuren erweisen sich schon durch ihre Stellung, öfters vielleict auch dadurch, daß ihnen die Namensbeischriften fehlen, als Nebenfiguren oder als Figuren, welche in der Tragödie selbst nicht enthalten sind. Jedenfalls muß das als eine Thatsache gelten, welche durch zahlreiche Beispiele sich belegen läßt, daß vom Maler erfundene Figuren nicht als Hauptträger der Handlung oder als Factoren, welche unmittelbar in diese hineingezogen werden, erscheinen. Das letztere wäre der Fall, wenn Roberts Erklärung das Richtige träfe. Wenden wir uns zu den Einzelheiten derselben.

Zunächst erlaubt die Fülle von Figuren und neuen Motiven, die zum großen Theile dem euripideischen Drama fremd sind, nicht an die euripid. Medeia als Quelle zu denken. Um die fremdartigen Elemente als eine auf der Hand liegende Thatsache zu erklären, meint Robert, der Künstler sei so verfahren, wie ein mit der Sage in euripid. Form vertrauter, aber frei schaffender und phantasievoller Künstler verfahren mußte (?), der das ganze Rachewerk der Medeia in einem Bilde vor Augen stellen wollte. Um zunächst von der, wie wir darzulegen hoffen, irrigen Meinung, als habe der Vasenmaler das ganze Rachewerk der Medeia darstellen wollen, abzusehen, ist Roberts Beweisführung in hohem Grade von der Empfindung beeinflußt, daß wir in der Darstellung die geniale Schöpfung eines bedeutenden Künstlers vor uns haben. Derartige subjective Eindrücke dürfen aber dann bei der Interpretation von Vasengemälden, namentlich einer solchen Gattung, die am Ende einer langen Entwickelungsreihe steht, *a priori* nicht die Richtschnur bilden. Wir haben vielmehr nur

darnach zu fragen: wie erklären sich die einzelnen Figuren und Motive aus der Tragödie und, wenn sich dies überhaupt als unmöglich erweisen sollte, können uns gewisse Thatsachen bestimmen, eine andere Quelle, als die angenommene, für die Darstellung vorauszusetzen?

Der Name von Kreons Gemahlin ist, wie Robert bemerkt, in der erhaltenen Litteratur nicht überliefert. Man fragt unwillkürlich, wie der Vasenmaler dazu kam, jene mit einem bestimmten Namen zu belegen. Merope kommt vor als Name zweier korinthischer Königinnen, der Gemahlin des Sisyphos und des Polybos. In Erinnerung an diese beiden, oder weil die Gattin des Kreon in einem genealogischen Werke jenen Namen geführt, habe der Vasenmaler „auf eigene Hand" den Namen gegeben. Es ist gewiß eine äußerst mißliche Sache, Namen, die uns unbekannt sind, als eigene, wenn auch aus Reminiscenzen entsprungene Erfindung eines Vasenmalers zu bezeichnen; und ob je ein solcher aus genealogischen Werken sein mythologisches Wissen schöpfte, muß ich ernstlich bezweifeln. Warum hätte er denn dann die Hauptfigur nur allgemein als *KPEONTEIA* (sc. παῖς) bezeichnet? Hätte ihn seine Quelle nicht auch hier den bekannten Namen Kreusa überliefert? Bei unserer mangelhaften Tradition sind wir überhaupt nicht berechtigt, einen derartigen Ausweg einzuschlagen; wir haben vielmehr anzunehmen, daß der Name Merope dem Vasenmaler bekannt war und zwar aus einer dramatischen Quelle, die, wie so viele andere, verloren gegangen ist.

Thatsächlich werden uns vielfache Bearbeitungen der Medeiasage nach Euripides (s. S. 152 Anm. 2) bezeugt, und eine solche als Quelle für die Vase von Canosa anzunehmen, liegt bei dem großen Einflusse, den neben Euripides die nacheuripideische Tragödie auf die späte Vasenmalerei ausgeübt, durchaus nahe.

Wir wiesen oben darauf hin, daß die Vasenmaler der späteren Zeit infolge der Aufgabe, welche die Decoration umfangreicher Gefäße mit sich brachte, einige Freiheiten sich erlauben konnten, die indessen auf sehr bestimmte Grenzen beschränkt sind; sie sind aber nie soweit gegangen, daß sie, falls sie sich an ein bestimmtes poetisches Vorbild anschlossen, durch eingefügte neue Motive ein von der Dichtung abweichendes Kunstwerk schufen, daß sie die von dieser geschaffene oder fixirte Form des Mythus geradezu veränderten. Daß in der Darstellung der

Medeiavase aber der Mythus verändert, bezw. erweitert worden ist, ergeben folgende Thatsachen. In der Scene, wo bei Euripides Kreusa der Rache der Medeia unterliegt, ist außer Kreon niemand anwesend, welcher der Unglücklichen Hilfe bringen könnte. Der Vater ist es allein, der die Tochter von den Qualen befreien will, aber mit ihr zu Grunde geht. (V. 1205 ff.) Warum zeigt uns der Vasenmaler den Kreon nicht in dem Augenblicke, wo er seine Tochter von den unheilvollen Brautgeschenken der Medeia befreien will, sondern in dem, wo er überwältigt von dem Unglücke das Scepter seinen Händen entfallen läßt und starr und seiner selbst nicht mehr mächtig seine Blicke auf die herbeieilende Merope lenkt? Warum wählte der Vasenmaler anstatt die Kreusa von ihrem Vater befreit werden zu lassen, das Motiv, daß er den in der Tragödie des Euripides nicht bezeugten Bruder der Kreusa, den Hippotes, dieser zu Hilfe kommen läßt? Ich denke die Antwort liegt auf der Hand: weil Euripides Drama nicht Quelle der Darstellung ist. Hierzu kommt noch, daß, wenn der Maler, wie Robert will, das ganze Rachewerk der Medeia darstellen wollte und zwar im Anschluß an Euripides, er dann gewiß und zwar gerade nach Euripides, auch die qualvollen Leiden oder den Tod des Kreon hätte darstellen müssen.[1] Hiervon findet sich aber nicht die geringste Andeutung! Bis jetzt kann uns also nichts veranlassen in irgend einem Puncte Abhängigkeit von Euripides zu erblicken. Die davoneilende alte Dienerin[2] beweist aber Entscheidendes weder für noch gegen Euripides.

Auch die in der untern Reihe dargestellte Scene, die Ermordung der Kinder (vielmehr nur eines Sohnes) durch Medeias eigene Hand, stimmt mit Euripides nicht überein. Als bei Euripides Jason das Rachewerk der Medeia durch den Chor vernimmt, sind seine Kinder bereits getödtet (V. 1309): der Vasenmaler vergegenwärtigt uns aber eine Scene, wo Jason seinen Söhnen, gegen deren einen Medeia das Schwert zückt, zu Hilfe eilt. Von

[1] Nach Körte (a. a. O. S. 38, hält der greise Vater die Tochter umschlungen, ohne der Gefahr zu gedenken, der auch er sich dabei aussetzt und der er zugleich mit der Tochter erliegen wird. Eine Andeutung der Gefahr findet sich aber in der Darstellung nicht.

[2] *καί τις γεραιὰ προσπόλων . . . .*
. . . εὐθὺς δ' ἣ μὲν εἰς πατρὸς δόμους
ὥρμησεν . . (V. 1171 ff.)

einer Zusammenziehung zweier zeitlich kurz aufeinanderfolgenden Scenen kann aber in der Darstellung um deswillen nicht die Rede sein, weil eine derartige Zusammenziehung auch die Auffassung der Scenen nothwendigerweise ändert: Jason eilt nicht zur Rache an Medeia, sondern zur Rettung seines Sohnes herbei. Von entschiedener Wichtigkeit ist ferner auch das Motiv, daß ein Doryphoros den einen Sohn der Medeia bei Seite geführt hat und zu retten sucht, — ob es ihm gelingen wird, ist in der Darstellung freilich nicht ausgesprochen, aber wir dürfen es annehmen, denn der Maler konnte in seiner Sprache den Effect dieser Handlung nur durch den Versuch andeuten. Der Tod beider Knaben konnte nur so dargestellt werden, dass der eine bereits todt daliegt, während Medeia den andern eben zu ermorden sich anschickt: so wird uns diese Scene im Anschluss an Euripides in dem oben S. 79 besprochenen Vasengemälde vergegenwärtigt. Nun berichtet Diodor. IV, 34, 30 thatsächlich eine Version des Mythus, nach der ein Sohn der Medeia gerettet ward: *πλὴν γὰρ ἑνὸς τοῦ διαφυγόντος τοὺς ἄλλους υἱοὺς ἀποσφάξαι* . ., ein Beweis, dass sich neben der euripideischen auch noch andere Traditionen gebildet hatten.[1] Endlich kommen noch zwei unserem Vasenbilde höchst eigenthümliche Erscheinungen in Frage: der als Wagenlenker fungirende Oistros und das Eidolon des Aietes. Was ersteren, die Personification der Wuth und Raserei, anlangt, so nennt ihn Pollux IV, 142 unter den *ἔκσκευα πρόσωπα* der Bühne neben Lyssa, und ich sehe nicht ein, warum die fragliche Figur in dem Gemälde eine Erfindung des Malers sein soll. „Wer die Gewohnheit des Pollux oder vielmehr seiner Quellen, von einzelnen auf der attischen Bühne heimischen Dramen die Beispiele herzunehmen, kennt und veranschlagt, wird der Vermuthung sich nicht entschlagen können, dass der Gewährsmann des Pollux, indem er den Oistros als *ἔκσκευον πρόσωπον* aufführt, eine nacheuripideische Medeia im Sinne hat.“ Da der Oistros als Bühnenfigur aufs unzweifelhafteste bezeugt ist, und da die Darstellung der Medeiavase sichtlich unter dem Einflusse einer dramatischen Quelle steht, werden wir nothwendigerweise jenen Dämon als eine der Bühne entnommene und nicht der Phantasie des Vasenmalers entsprungene

[1] Einen Sohn nur ermordet Medeia in der Darstellung auf einer Vase aus Cumae: Arch. Ztg. 1867, Taf 223.

Figur aufzufassen haben. Auch das Schattenbild des Aietes hält Robert für eine, wenn auch aus der Dichtung sich ergebende Erfindung, die man dem Künstler oder seinem Vorbilde wohl zutrauen dürfte. Als Quelle V. 31—33, wo Medeia ihren Vater und die Heimath, die sie verrathen, zu bezeichnen, ist durchaus unstatthaft. An dem genannten Orte wird weder gesagt, dass Aietes todt ist, als Medeia ihrem herben Geschicke entgegengeht, noch dass dieser im äussersten Unglück als erschreckendes Eidolon seiner Tocher erscheinen werde. Ueberdies müsste man annehmen, dass der Vasenmaler, wie die modernen Interpreten, ein Exemplar des Textes vor sich gehabt, oder dass er sich in dem Augenblicke, da er den Mythus darstellte, einer Stelle erinnert haben sollte, die im Verlaufe der ganzen Handlung gewiss wenig oder gar keinen Eindruck, am allerwenigsten auf den bildenden Künstler, machte. Beiderlei Annahme sind gewiss unhaltbar. Dilthey vermuthet mit Recht, dass dem Gemälde eine Dichtung zu Grunde liege, nach der Jason und Medeia den Aietes umgebracht haben.[1] „Steigt des Aietes Schattenbild in dem Augenblicke aus der Erde empor, da Medeia ihre Kinder ermordet, so musste in dem Drama, dessen Grundlinien dem Vasenmaler vorschweben, ausgesprochen sein, dass Aietes vor dieser Handlung umkam. Die nacheuripideische Tragödie wurde mit einer Art von Nothwendigkeit auf diese Steigerung des tragischen Interesses geführt“. Einen bestimmten Namen eines späteren Dichters zu nennen, wäre zwecklos. Die Thatsache, dass die Medeia seit Euripides (oder Neophron) nie wieder von der Bühne verschwand,[2] muss für die Annahme, dass die Tragödie des genannten Dichters durchaus nicht in allen Fällen die Werke der bildenden Kunst beeinflusst zu haben braucht, für genügend erachtet werden. Dass besonders auch die nacheuripideische Tragödie die Produkte der unteritalischen Vasenmalerei in hohem Grade beeinflusst habe, wurde bereits in der Einleitung hervorgehoben.[3]

In verschiedener Hinsicht erinnert an die Medeiavase von Canosa die Darstellung auf einem Krater in Neapel. (Heydem. Mus. S. A. No. 526) abgeb. bei R. Rochette, Choix de peint. S. 261, Vignette 14: Kreusa ist von einem Throne herab-

[1] Dilthei verweist hierbei auf Diod. IV, 48, wonach Aietes im Kampfe mit den Argonauten gefallen ist.

[2] S. Welcker, Gr. Tr. S. 1493.

[3] S. 4.

gesunken und greift mit beiden Händen nach dem Schleier. Sie blickt um nach Kreon, der voll Angst die Hände nach ihr ausstreckt. Hinter ihr entfernt sich eine Frau in Doppelchiton, Mantel und Schmuck. Rechts entfernt sich der Pädagog mit den zwei Knaben der Medeia, denen er schützend die Hände auf die Köpfe legt. Oben eine Erinnys. In jener davoneilenden Frau erkennt Heydemann, wohl der Kleidung und des Schmuckes wegen, die Merope. Doch sieht man nicht ein, wie Jahn[1] bemerkt, warum diese davoneilt und nicht vielmehr der Tochter zu Hilfe kommt. Jahn schlägt deßhalb als Benennung „Gespielin der Kreusa" vor, was richtig zu sein scheint. Oder wäre die Figur ursprünglich mit der γεραιὰ πρόσπολος der Münchener Vase identisch? Bei Euripides (V. 1156 ff.) führt nicht der Pädagog, sondern Jason selbst die Kinder aus dem Gemache der Kreusa. Ich finde nach dem, was über die Canosa-Vase gesagt worden ist, nichts, was mich veranlassen könnte, die Darstellung der Neapler Vase auf Euripides zurückzuführen.

Stheneboia.

Darstellung auf einer Vase bei Tischbein, Engr. of anc. vas. I, 39. Vgl. Kinkel, S. 71 und Annal. 1874, S. 34 (Engelmann).

Ein mit Chlamys bekleideter Jüngling, sich auf einen Stock lehnend, spricht mit einer vor ihm stehenden Frau, die bewegt beide Arme emporhebt. Hinter dem Jünglinge ein kleiner Eros, der die Frau scharf anblickt und einen Pfeil auf sie abzudrücken im Begriffe steht. Auf der Rückseite der Vase ist Bellerophontes Abreise von Tiryns dargestellt. Das beschriebene Gemälde wurde von Kinkel auf die Tragödie des Euripides bezogen, doch hat Engelmann hiergegen entscheidende Gründe geltend gemacht. Kein Vasenmaler hätte den Bellerophontes ohne den für diesen characteristischen Pegasos dargestellt. Auch ist die Darstellung so allgemein gehalten, daß man in ihr keine mythologische Scene erkennen kann, und der Gedanke von Engelmann, es sei eine Scene aus dem Alltagsleben vergegenwärtigt, ist durchaus ansprechend.

[1] Arch. Ztg. 1867, S. 59 f.

Register.